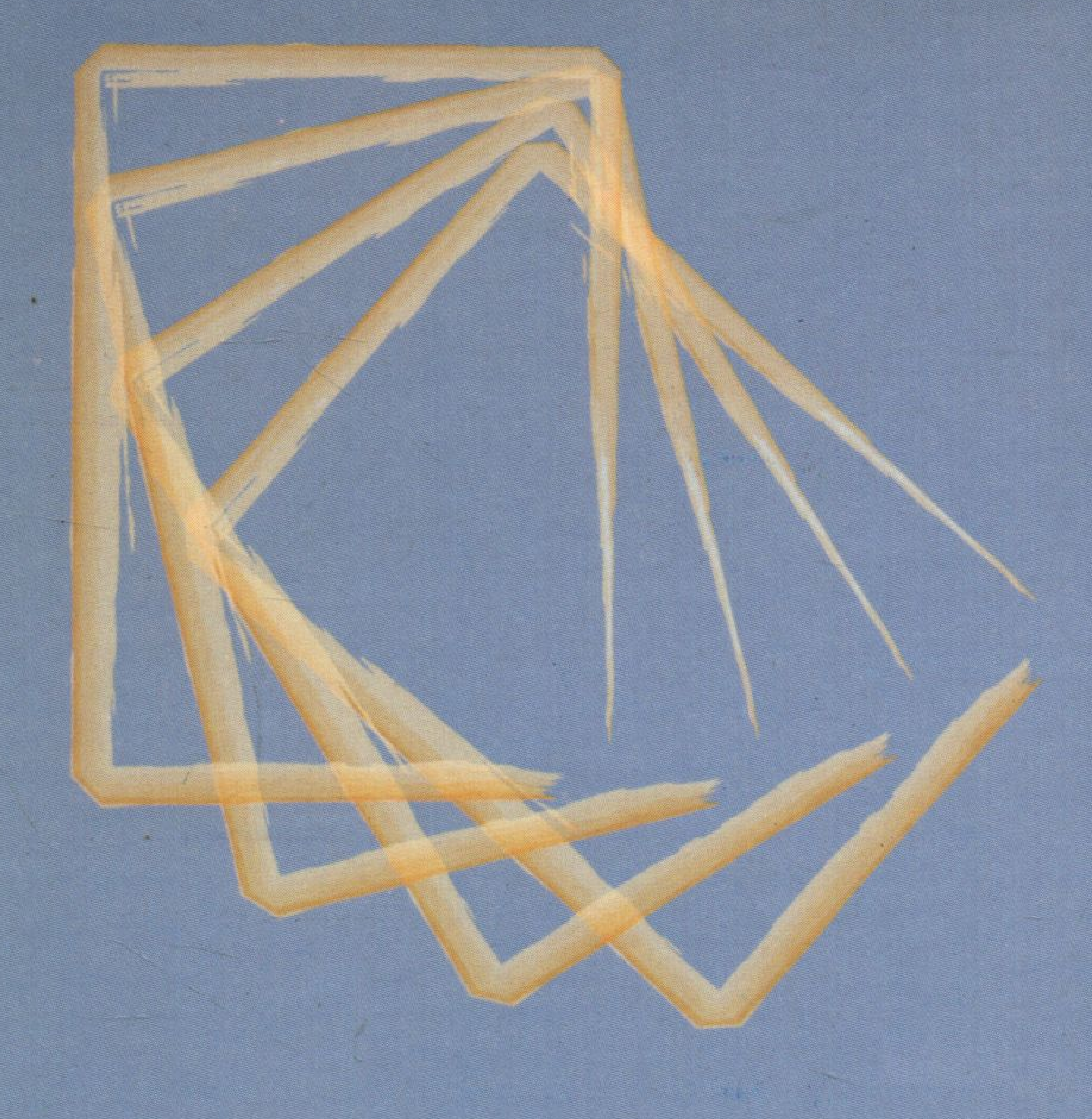


حسين عارف

عن الأدب الكردي

شعر مترجم، مقالات، دراسة مطولة

السليمانية الطبعة الأولى 2005

حسين عارف

عن
الأدب الكردي

شعر مترجم، مقالات، دراسة مطولة

الطبعة الأولى السليمانية ٢٠٠٥

• عنوان الكتاب: عن الأدب الكردي

• المؤلف: حسين عارف

• الموضوع: شعر مترجم ومقالات ودراسة

• اعمال الكومبيوتر: يادگار اورحمان

• المطبعة: تيشك — السليمانية

• عدد النسخ: ٥٠٠

• رقم الأيداع: ٧٦٣/٢٠٠٥ — وزارة الثقافة لاقليم كردستان

كلمة

قارئي العزيز

ماتطالعه ضمن صفحات هذا الكتاب، عبارة عن جهد متواضع لي كنت قد بذلته في فترات مختلفة، لتعريف القارئ العربي ببعض جوانب الأدب الكردي، لعلي اخلق لديه انطباعاً عاماً عنها فصفحات الكتاب بهذا المعنى، تتوزع على المحاور الثلاثة التالية:

الأول: شعر مترجم لشعراء اكراد كنماذج فقط، دون أن تكون مصنفة أومنتقاة بحسب مكانة الشاعر أو الجودة الشعرية أو التباري في حلبة صراع المدارس والأتجاهات والأيدولوجيات المختلفة، وانما جاءت لاعتبارات التعريف الضروري لهذا النموذج أو ذاك، لهذا الشاعر أو ذاك، مع الحرص على انتقاء مايلائم الأعتبارات وفي مقدمتها ظروف النشر في حينه.

الثاني: مقالات متفرقة غير متناسقة كتبت بحسب المقام، لكنها لاتخلو من فائدة نشرها مجدداً (على ما اعتقد) ضمن صفحات هذا الكتاب. واود الأشارة الى أن هناك مقالات أخرى من هذا الطراز منشورة لي هنا أو هناك لكنني لم استطع العثور عليها لحين طبع الكتاب، فتوقفت عن البحث عنها.

الثالث: دراسة مطولة بعنوان (الواقعية الأنتقادية كاتجاه رئيس في القصة الكردية)، والتي تستحوز على نصف صفحات الكتاب تقريباً. وكانت قد أعدت لتلقى كمحاضرة في احدى جلسات الملتقى الأول للقصة العراقية الذي انعقد في مصيف صلاح الدين عام ١٩٧٨. وبسبب طولها فقدتم القاء جزء منها فعلاً في الجلسة المخصصة لها، ثم نشرت بالكامل ضمن الكتاب الذي ضم جميع اعمال الملتقى.

وعلى ايه حال فانني أظن بان جمع تلك الكتابات ونشرها مجدداً بين دفتي هذا الكتاب، لايخلو من فائدة التوثيق من جهه واتاحة فرصة اخرى للقارئ العربي للأطلاع عليها من جهة اخرى.

ح. ع

٢٠٠٥/٩/٢٩

الفهرست

- كلمة ٥
- شعر مترجم:

–للشاعر كامران موكري ٩
–للشاعر محمد على مدهوش ٢٨
–للشاعر سعدالله پروش ٣٠
–للشاعر عبدالله گوران ٣٢
–للشاعر فاضل شورو ٣٦
–للشاعر (ع. ح. ب) ٤٠
–للشاعر نوزاد رفعت ٤٣
–للشاعر آزاد دلزار ٤٥
–للشاعر هيمن ٤٩
–للشاعر كامران موكري ٥١
–للشاعر نژاد عزيز سورمى ٥٤
–للشاعر ابوبكر خوشناو ٥٦
–للشاعر حسيب قرەداغي ٥٩
–للشاعر گوران ٦٢

- مقالات

–اللاتراث استحالة مطلقة ٦٦
–ملاحظات حول الأيلام في القصة الكردية الخمسينية ٧٠
–اضاء نقدية: رحلة ابولو الثانية ٧٥
–مقابلة صحفية: الأديب القاص حسين عارف ٨٠
–اشكال التكنيك الحديثة في القصة الكردية ١٩٧٠ وما بعدها ٨٦

- دراسة مطولة:

الواقعية الأنتقادية كاتجاه رئيس في القصة الكردية: تقديم ١٢٣

الفصل الأول: حجم القصة في الأدب الكردي بلغة البيبلوگرافيا ١٣٣
الفصل الثاني: ماهي الواقعية الأنتقادية ١٣٩
الفصل الثالث: القصة الكردية ولدت وهي تنتقد ١٥٦
الفصل الرابع: الواقعية الأنتقادية في القصة الكردية ١٦٦
ما الذي تنتقده القصة الواقعية الأنتقادية؟
١-الأقطاع والسلطة الرجعية ١٨١
٢-الثالوث المرعب: الفقر، الجهل، المرض ١٩٨
٣-الأضطهاد المزدوج للمرأة ٢٠٩
٤-العلل الأجتماعية وظواهر التخلف الحضارى ٢١٦

شعر مترجم

للشاعر (كامران موكرى)

- فتاة نغدة
- الخريف الشاحب
- امواج الذهب
- هدية النوروز

ملاحظة:

طبعت هذه الأشعار ضمن كراس ونشرت سنة ١٩٥٩.

فتاة نغده[1]

كان من قدها الرشيق،

من شعرها كأنه شعاعات من الذهب،

من وجنتيها والجبين،

من جيدها كأنه حزمة نور،

تفيض آيات الدلال.

تنشدها كل القلوب.

كل النفوس.

وجمالها الفتان كان،

لحناً سماوياً طروب.

يرن في تلك البقاع،

ينساب في عرض السهوب.

وكانت في جمالها مليكة

كالتي يحلم بها راع فقير

سموها فتاة (النغدة)

لأنها من (نغدة).

ولأنها ضحت بعينيها فداء،

شعب كان لها يثور.

ولأنها ما خانتها روح الأباء،

ولا الإغراء،

نال من حقدها الدفين.

عندما الأعداء أرادوها تلين.

قالوا لها: أيتها الجميلة،

إنا عرفناك (نبيلة).

عبثاً أنت تفعلين،

إن ضحيت بوجنتيك والجبين.

بجيدك كأنه حزمة نور.

بقوامك هذا الفتان

بعينيك الجميلتين.

ولأجل ماذا يا غبية؟!.

من أجل حفنة تراب!.

حذار.. حذار، ستندمين.

أنك لا زلت صبية.

تعالي: ها نهبك ماتشتهين

من الجاه. ومن نعيم.

لكننا نطلب منك عليه.

كلمة تخبرنا عن مكمن (العصاة).

لنزحف إليه.

اخبرينا إلى أين.. التجئوا،

أي الجبال اتخذوا،

لهم حصنهم (الأمين).

هيا إلينا بالخضوع

قبلي هذي الأيادي.

لاتكوني كبش الفداء...

للفقراء.

قبليها بخشوع،

لكي لا تنساب الدماء

قطرة من بعد قطرة

فوق خديك الرقيقين.

وقبليها يخنوع يا تعسة،

ستندمين.

إننا نقلع عينيك فهيا...

هل تفهمين؟!.

لكنها صرخت فيهم وقالت..

(يا طغاة:
إنني أفدي بكلي..
بالحياة.
من أجل وطن الأبات.
كوردستان وطن الأبات.
تباً لى إن أنا خنت أمسي
كلا إنني سأبقى شامِخة برأسي.
ما جمالي.. عيناي.. جيدي وقدي،
أو وكلي،
إلا قرباناً للذى أنجبني.
لوطن أنا فداءه دوماً،
وشعب سأظل أضحيه بروحي.
إن لي الفخر إن قالوا فتاة من (نغدة)
ضحت بعينيها لأجل أمل كانت تنشده.
وأنت أيتها العين الفتية
أستقبلي موتك صامدة،
ولا تخشى الأذية،
إنه أشرف لك من أن تخنعي.
وأنت يا جفناً تحداك الغزاة،

لاترتجف.. هيا استهين،

بالعذاب وبالأنين.

وقل للعين الفتية..

انها سوف تموت،

من أجل شعب لا يلين.

يا فرحتي أن تصبح عيناي

هديتي الجميلة

لأمتي الباسلة)

تباً لهم من مارقين!.

عصروا عيناها بقسوة.

قلعوها بالأظافر.

وأنساب الدم القاني،

من فوق خديها

قطرة من بعد قطرة،

مثلما الأعداء أرادوها،

ولكنها كانت لا تزال

تصرخ في وجه الغزاة

(لكم الموت يا طغاة)

قري عيناً أيتها الباسلة

ان كردستان لن تنساك دوماً
وستبقين رمزاً للصمود،
للثأر، للإنتقام، للبطولة
فى كل قلب كردي لن يرضى بالمذلة.

(١)نغدة: قرية من قرى كردستان ايران تقع في سهل سنوس.

النجمة والبلبل والخريف

.. وتلك الوردة التى سحقها الخريف،
ولم تمت.
وذلك القلب الذى لم ينتزع العذاب
منه الأمل.
وتلك الشرارات التي اخمدت،
لكنها اشتعلت من جديد.
وتلك النجمة التى مرقت الى قلب الوادي،
وعلى ثغرها بسمة وهي تحتضر.
وذلك البلبل الذى نتفته الزوابع من ريشه،
ولم يكف عن تغريده فى الأعالي.

أن هؤلاء...

هم الذين يعيشون فى أعماق فؤادي.

لأنهم نماذج خالدة للكفاح والصمود.

الخريف الشاحب

هوذا الخريف الشاحب..

خريف الهموم.

يشوه الطبيعة الزاهية..

من جديد، بالوجوم.

هو ذا بثوبه الرهيب..

ثوب الشجون.

ثملا بدماء الأزهار النابتة،

على ضفاف الجداول المنسابة.

*   *   *

الأغصان الشامخة باعتزاز..

تكسرت.

وباقات الورود الصفراء الطرية..

تناثرت.

ودفنت في طيات الثرى.

حيث شيعتها الصاعقة..

والرعد الخبيث..

وقطع السحب السوداء...

غطت صفحة السماء الزرقاء.

وماتت تلك الجنابذ الباسمة،

التى كانت بالأمس،

غضة، طرية، ناعمة.

وعقود الندى المتلألئة..

فى أعناق الورود المتفتحة،

هشمتها الرياح الصفراء القاسية.

وتلك الورود.. انها الأخرى..

تساقطت فى الوحل القذر.

والخريف: أنه يبتهج ويقول:

(آه لو تبقين هكذا ذليلات الى الأبد).

والطيور المنطلقة فى الفضاء،

أنها أيضاً...

تزج بنفسها فى عش الشجون!.

ثم تخضبت عيون الضباب..

بالدماء. «
انها الربيع. وانها الأزهار الرائعه
ايها الغضن الناعم، وايتها الطيور الجميله
لاتحزنوا، مع أحزان اليوم
أنه الخريف الشاحب.
خريف الآلام والهموم.
لاتحزنوا...
مع ان الربيع قد علاه الشحوب،
وكأس الندى الرقراق، مال إلى السكوب.
لأن غداً سيرجع الربيع المجيد
وتعود إلى الحياة من جديد
تلك البذور المتناثرة،
والأغضان المتكسرة.
وستنبت الأدغال والحشائش...
الى الاعناق.
وأشعة الشمس الذهبية الساطعة
على الازهار اللألاءة اليانعة
تعكس آيات البريق.
على صدر السماء الزرقاء.
*　　*　　*

أيها الخريف...

كفاك التهديد والوعيد.

أن الحياة المرة الكالحة اليوم،

لاتقهرنا.

ولاتجعلنا نتمنى الموت.

سنظل نفخر بأملنا المتفتح الوضاء.

كثيراً مامرت هذه الكوارث،

على حديقة الحياة.

لكن السعادة والهناء،

رفرفتا أخيراً.

* * *

وأما انا...

ففى أعماق قلبي،

جنات يانعة، وربيع دائم.

وأفق القلب لماع، وضاء، وجميل.

وأن لى فيه الربيع...

الربيع دائماً.

أمواج الذهب

الجبال زاهية

وسفوحها متحلية بالنرجس والورود.

واستقرت أشعة الشمس الذهبية،

فىأحضان الوادي.

والسماء الزرقاء،

مسحت الأنجم الفضية،

من على صفحتها الصافية.

والشبوي البديعة في الظلال،

ضحكت رافعة رأسها،

الى الشمس الدافئة.

ضحكت...

للقطرات البيضاء المترجرجة

لثغر الهزار،

ودغدغات النسيم.

والجدول المغتض،

اهاج بركه هادئة

فى أقصى الوادي،

والهزار الوديع..
حلق طائراً حتى الضباب والغيوم.
ونور الشمس المنساب،
من خلال الأغصان.
كان وكأنه يفتش عن الحظ،
يغازل الورود.
وتململت قمم الأغصان،
فى دلال.
وصخور الضفاف كانت تغتسل.
ومع خرير المياه.
كانت تنساب عناقيد من اللآليء.
واصفر لون الندى الرقراق
من كثرة عناقها لأشعة الشمس.
والقبج الجميل،
فى مشيته على السفوح والتلال،
غنج ودلال.
نعم.. كانت الجبال زاهية.
وكان النسيم جالباً إياه،
من ذلك الوادي،

أوراق الشقائق الرقيقة.

من خيوط ورد الخزامي الناعمة.

والأوراق المتساقطة.

والأزهار المبللة بالندى.

كل هذه كانت تغطينى كالملاك.

وكانت البراعم الطرية تتساقط على من فوق.

كنت مغمضاً عيناي...

والورود الحمراء،

كانت وكأنها بساطاً لا متناهياً حوالى.

وإذا بأنامل رقيقة،

لفتاة جميلة،

تداعب جفوني بوداعة.

تأملتني بشوق فياض.

قالت: حبيبي!.

قلت: يا ملك الجمال!.

(يا بشرى السعادة والهناء).

طوقتنى بذراعيها الناعمتين،

كان جيدها صافياً كالنور.

وشعرها أصفراً ناعماً كالحرير.

وعيناها كانتا ينبوعاً لأعذب المشاعر.
حيث بريقها كان كالنجوم الزرقاء.
قلت: أحبك من كل قلبي.
كحب النسيم للأزهار.
قالت: أين الملابس المزركشة؟!.
(لست أملك ما تسألين).
قالت: أين الغناء والحفلات؟!.
قلت: هيام القلب والنفس.
أين الحلى؟!.
لست أملك!.
أين القصور الشامخة؟!.
قلت: أن قصري هنالك أنا المسكين.
وأشرت باصبعي إلى واد
حيث كوخي المظلم الحقير.
لكنها صرخت مذعورة!.
وهربت!!.
وألقت بنفسها فى الأمواج.
امواج الذهب.
انها ضحت بنفسها من أجل الذهب.
اما أنا:
فقد نسيتها وأصبحت حلماً من الأحلام.

هدية النوروز

لذلك اليوم العظيم،

لعيد نوروز الخالد.

سأنسج باقات ثلاث

من نرجس وأزهار وديعة

حيث هى هديتى البديعة

للاكراد...

لذلك الشعب الباسل.

* * *

انسج أولى باقاتي،

من ازهار الشقائق الرائعة

حيث كانت...

شذرات من قلوب يانعة

لشباب...

هصرت أعناقهم غلظ الحبال،

اخمدت أنفاسهم أيد أثيمة.

ولماذا؟!.

انهم هبوا ملبين النداء.

قاتلوا واستبسلوا يوم أن نادى النداء...

الفداء.

وسأهدي باقتي الحمراء هذي،

للذين احتضنوا حمر (اللهيب).

لشباب اقتفوا درب النضال فى عناد.

اصبحوا فى ديجور لياله مشاعل

لم تنل من عزمهم لا المشانق،

لا السلاسل.

*　　*　　*

وأنسج ثانية باقاتي،

من نرجس البراري.

من (أمل نساءنا التواقات).

ليوم لن تلقى فيه بالأكباد،

فوق أسنة الأشواك.

ولا الأظافر تنتف الجدائل،

أو يحول بينهم،

وبينهن حائل.

ليوم لن يختطف فيه الطغاة

من أحضان الأمهات،

أطفالا من أعينهم تشع،
أحلى معاني الحياة.
وسأهدي باقتي البيضاء هذي.
إليك أي أمي العزيزة
وإلى اللواتي سفك الفزاة،
دماء أبنائهن الزكية.
* * *
وأنسج ثالثة باقاتي،
من ورود فلتكن صفراء نقية
إن هي...
إلا وريقات ندية،
أسقطتها من خدود الكادحين
لسعات من سياط
وسأهديها إليهم أنفسهم،
للكادحين...
الذين...
ملوا حياةً هي أجدر بالكلاب.
أينما كانوا في القرى، في قلب المدينة
في ثنايا الطرقات.

وإلى كل من تاه في درب الحياة.

* * *

هذه الأزهار للباقات الثلاث

ذات الأوراق الطرية الناعمة.

قد نبتن في سهوب وبرار واحدة

في بلاد واحدة.

وشربن من دماء،

تتفجر من غدير واحد ذي الف فرع.

بعد تقديم الهدية،

سأنادي:

(أيها النوروز المجيد،

لابد أن يبزغ للأكراد فجر مشرق،

ذاك أيضاً مثلك أقدس عيد).

للشاعر محمد على مدهوش

لهفة

تعالي.. عيناي، روحي، ياحبيبتي..

تعالي.. يالهفة نفس المحب...

كوني معي شفيقة..

كوني معي بشوشة رفيقة..

هو ذا فؤادك..

وتلكما عيناك الجميلتان..

أليفتان لي....

لكن ثغرك لازال فى صمت مريب..

انني ولهان دوما في اشتياق..

من قلبى النيران..

ومن عيني الدماء تراق..

ويكاد الانتظار يقتلني..

لتحية او موعد منك..

كفانا ياحبيبي...
الى متى يبقى حبنا طي الكتمان..
لايعلم به احد..
قولي.. مت.. أو أبرح هذا المكان..
قولي إبتعد.. أو لاتتذكر اسمي..
ان كنت نديما او عدوا..
فخبريني...
فهميني..
ايهما أكون..
ان كنت تحبينني، وأنا في امتحان..
فكفاني..
بشريني بالامان..
وانني أعلم انك ايضا وحيدة..
وأعلم ان فؤادك فى هيام..
لكنك عنيدة!..
لاتكشفي عن خبايا نفسك الشريدة..!
فكفانا.. كفانا..
كوني رحيمة بقلبك..
والا..
ففي ذمتك ذنبي وذنبك والفؤاد..

مجلة (الشفق) – العدد/ ٥، ٦ –مايس و حزيران / ١٩٥٨.

للشاعر: سعدالله پروش

بداية حكايتي اللامتناهية

قالت: حبيبي..

أنى لم ازل اراك

تقطف من رياض الألهام

يواقيت الشعر

لتزين بها جدائل الطمأنينة

قالت: حبيبي..

منذ أن برقت مقلتاي

منك بالنظرة الاولى

لم أزل أراك

تنغم وحيدا.. وحيدا

(من لهفة) الشعر

أغنية لا نهاية لها

حبيبي: بحق الرب

قل لي...

لجيد أية حبيبة مدللة فتانة

عقد يواقيت الشعر هذا؟!

*

أما انا..

فقد القيت بزهرة احدث أشعاري

في صدرها — المزهرية

وحينذاك...

سجل شغاف قلبي

لحن الطمأنينة

مجلة المثقف الجديد

العدد (٠) — ١٩٧٣/١١/١١

للشاعر الخالد عبدالله گوران

-١-

قصائد الاعماق

مهما أجهد.. فان شباك قصائدي
لن تمسك بتلك الخيالات التي تسكرني
لست اعلم لم متباعدة هكذا،
أرهاصات أعماقي عن حديث لساني؟.
كم اود لو انشقت أعماقى كسجل
يكشف عن دنيا ابهى من الربيع
يكشف عن امان، وامال، واحلام...
اكثر اشراقا من نجوم القبة الزرقاء،
يكشف عن المعاني الساكنة سكون بحر
يلامس صفحة وجهه نسيم هاديء رقيق
يكشف عن عالم أشعاره
لاتذرف الدمع.. لكنها بكاء امر من الدموع
ان بسمة تنطلق من الاعماق

اشد بريقا من الشمس الساطعة

طيور تأبى ترك اعشاشها

فتظل تغرد وتغرد من الداخل

دون ان تحط يراعا على القرطاس ابدا.

لدى مطالعة هذه الابيات القصار (التي لست متأكدا فيما اذا كنت قد استطعت الحفاظ على نسبة كافية من مدى الأحتراق الشعري لدى قائلها لحظة كتابته اياها)، فانى اعتقد ان الشعراء والادباء قبل غيرهم يستطيعون وعن كثب تصور واستعادة الالام والعذابات التي كانت تكوي بلهيبها الشاعر، نتيجة الصدام العنيف بين ما يجيش في داخله الذي هو عالم الأحاسيس والمشاعر والخيالات والأمنيات التي تحاول الانفلات الى الفضاءات الشاعرية اللامتناهية ، وبين الكبح القاسي لها من الخارج القاصر عن منحة الوسائل والاجواء التي تكفل له أو تعينه في عملية التعبير الكامل، مما يبقيه بالنتيجة في دوامة هذا الفصل المأساوي بين "تفكير اعماقه وحديث لسانه!".

ان گوران في هذه الابيات انما يعبر عن أزمة التعبير المستديمة لدى كل شاعر أو أديب أصيل يعي مهمته ويؤديها بصدق.

رؤشنبيرى نوێ (المثقف الجديد)
العدد (١) ١٩٧٣/١١/٢١.

-٢-

المرأة والجمال

في السماء شاهدت النجوم

من رياض الربيع قطفت الأزهار

تعطر وجهي بندى الاشجار

فوق قزح ما بعد زخة مطر

محني قبالة الشمس

أشعة نوروز في شهر آذار

جئن وذهبن مرارا نهارا ليلا

خرير تراشق الوغف الفضي للنهر

الف لون من الشعاع خلال الضباب

ثمار البساتين الصفراء الحمراء الناضجة

من زقزقات غابات الجبال

من عمق الناي، من وتر الكمان

انبعث العديد من الانغام الرخيمة

كل هذه جميلة وعذبة

وكلها تضيء درب الحياة

لكن الطبيعة ستظل الى الأبد

ظلماء دون ابتسامة الجبيبة
ستظل دون نغم، ان لم تنقل الريح
صوتها الرقيق الى مسمعي لاتنفس الصعداء
اية نجمة لامعة؟ اية وردة برية؟
قانية مثل خديها، حلمتيها، شفتيها
أي سواد حاجبيها، زلفيها الناعمين
أي علو جميل كقدها الفارع
أي لمعان يتحدى لمعان سيمائها؟
أية لهفة، اية رغبة، أي انتظار
سحرية كالحب؟!

مجلة (المثقف الجديد)
العدد: ٤٢
١٩٧٥/٧/٢١

للشاعر فاضل شورو

جراح فلسطين
في كبد الجبال

وطني، وطني.
كيف لاهدى احزان قوافل رحل الجبال
لورود شطئان الانهر المهمومة الحمراء
كيف لا ابعث رسائل تفيض بجراح المآتم الدامية
الى قلوب تنتظر غيدا متشردات
دموع مآقي الاطفال الحلوين
تقطر ضياء الشمس
في ناظري شهيد
يجعل من محجريه اتوناً يقذف البكاء
من اجل رغبات اطفال
لايحتضنون الدفاتر عند الصباح
يقبل الدم على صفحة راية الخالدين
* * *
نشيد.. نشيد.. احصنة لهب
نحو قمة الشعاع الاحمر تندفع

كالموت ينثر جثث السفاحين
في اعين العصابات الغادرة
* * *

جراح.. جراح..
عندما تخط دماء (الارجوان)
في قلب الجبل المشرف على النهر
صورة اماني فلاح
فأن القبة الزرقاء فوق ارض الوطن
تكتسي رداء شهيد منتصر
وبنادق الشجعان
تبعث بنداء الموت والحياة
لمصابيح خيام المشردين
وآهات الامهات
تقود هودج التضحيات
نحو بريق عيون الاطفال الشاحبة وجوههم
فالازهار تعدم
والجبال تحرق
والاحبة في المدن يبكون
لكنهم لاينعدمون، لايحترقون، ولا يظلون يبكون
انهم الـ (نورون).. انهم الـ (النورون)
مع الـ (النورون) يفتحون عيونهم
انهم النهر.. انهم النهر

مع الربيع يجلبون ورودهم

*   *   *

الثورة.. الثورة..

ياحامل رسالة المحب المنتظر

لاتقف.. لاتقف..

رعب الليل يذبح ضياء قمر خريف المدن

ملك الجريمة يمزق الثوب عن نهود الحبيبات

لاتقف.. لاتقف..

صوتك يحمل وعد الشمس

للاكف الفولاذية

اناملك تغرس الامال والاحلام الجميلة

على درب المحبين الظامئين

لاتقف.. لاتقف..

الاعداء والموت والاحزان

يشرى عهدك يختنقون

ونجوم الليالي المقبلات

ببريق عينيك تستضيء

مجلة (المثقف الجديد)

العدد ٣ — ١٩٧٣/١٢/١١.

نافذة على الشعر الكردي المعاصر

كانت ركناً في الجريدة الثقافية للحزب الشيوعي العراقي (الفكر الجديد) مخصصاً لتعريف القارئ العربي بالشعر الكردي المعاصر.

ح. ع

في هذا الركن سنحاول تقديم بعض النماذج من الشعر الكردي المعاصر، لعلها تمنح القاريء العربي الكريم انطباعا عاما عن اتجاهات هذا الشعر وخصائصه. وطبيعي انني لن استطيع انتقاء النموذج الافضل، سواء عل صعيد الشعر الكردي المعاصر ككل، أو بالنسبة للشاعر صاحب النموذج. ذلك لانني حتى لو حاولت، فأن الامر يبقى اجتهادا شخصيا يكون قابلا بطبيعة الحال للاعتراض وابداء وجهات نظر مغايرة.

وعلى هذا فأنني ساتبع الاسلوب التالي: اعتمد على ماهو موجود تحت يدي من نتاجات شعرية او ما يمكنني الحصول عليها. وسانتقي منها ما اراه حسب اجتهادي شعرا جميلا وجيدا سواء في الشكل او المحتوى وما، يلائم طبيعة النشر في هذه الجريدة ايضاً. ثم انني لن احصر اهتمامي وجهدي بالاسماء المشهورة فقط، وانما سأعمل على تقديم النموذج الجيد للاصوات الشابة كذلك حتى لوكان لايزال مغمورا. كما وانني سأستهدف التنوع فيما اقدمه.. لعلني انجح فيما اصبو اليه.

الشاعر محمد شيخ حسين البرزنجي (ع. ح. ب)

-برز في الخمسينات كاحد الشعراء الذين واكبوا مدرسة (گوران) الخالد. وقد ظل على العطاء ولايزال، ناشرا نتاجه الشعري في الصحف والمجلات.

-طبع له ديوانان: (هموم النفس) و (عقدة الاسرار) وهذا الاخير مطبوع سنة ١٩٧٥. وقد اخترت منه هذه القصيدة النضالية الانسانية.

لكي نحطم السلاسل

اخوتي..
لكي لاتدمغ الصرخة
بالعار عند السفح
لكي لا..
تعانق الظلمات التنين
لكي لا..
يعلق الزنجي على اعواد المشانق

اثارة للضحك

وحتى لا..

تتعفن الاجساد

تحت ثقل العذاب والالم

او عينان مضيئتان

تخبوان كمدا على حبيب ابتلعته الابدية

لكي لا..

ابصق انا على الاخلاق والقيم

او اقع فريسة دوامة لامتناهية

او اصير عثاً او علقا

وحتى لا..

تصبح انت كائنا اجوف

او سادن صنم

سادن اله الشر

اخوتي..

لكي تحيل شمسنا الساطعة

الظلم والطغيان حطاما

لكي يستطيع المضطهدون

المكبلون بالاغلال والقيود

لكي يكون بوسع البشر جميعا

صغارهم وكبارهم

كالأخوة يدا بيد

ان يلثموا ثغر الطبيعة المعطاء

ان يكونوا مرفوعي الراس

جيلا اثر جيل

فان طريق (لينين)

هو الامجد على هذا السبيل

انه يحمل لنا اقصى قدر من الحرية

جريدة (الفكر الجديد)، العدد ٢٤٦
٩٧٧/٦/١٨

الشاعر نوزاد رفعت

-شاعر شاب. بدأ رحلته مع الشعر منذ بداية السبعينات. له قصائد عديدة في الصحف والمجلات. لم يطبع له ديوان حتى الان. لعل هذه القصيدة التي اخترتها أجمل مانشر له.

لاتذهبي

لاتذهبي..
عندما الثلج يتساقط ويحاصرك البرد
فاشعلي النارمن هامتي انا
لاتذهبي..
كيف تغضب القوغ من قامتها؟!.
كيف تغضب دموع بكاء الليل
من الوجنات الملتهبة؟!.
كيف تغضب الاوراق من البستان؟!.
كيف يغضب الثلج من عناق الجبل..

من الاغفاءة فوق صدره؟!.

اتذهبي..

ان ذهبت فأن العروسات

لن يزينن ايديهن وارجلهن بالحناء

والغزلان لن يرضمن

ان ذهبت فأن القنديل لن يشتعل..

لن يحاور ليالي القرية

و–نالي[1]– لن يحرق الشعر في الليالي

ابدا لن تطرق النسمة مرة اخرى

دروب مدن –شهرزور–

ان ذهبت..

فأن –سيروان[2]– لن يجري على هذه الارض بعد الان.

(١) نالي هو احد شعراءنا الكلاسيكيين الكبار.

(٢) سيروان: يتسمى نهر ديالى في كردستان بهذا الاسم.

جريدة (الفكر الجديد)

العدد ٢٤٧

٩٧٧/٧/٢

الشاعر آزاد دلزار

-شاعر شاب ولد سنة ١٩٤٧ في مدينة كويسنجق. تخرج سنة ١٩٧١ من دار المعلمين الابتدائية.

-بدأ بنشر نتاجاته الشعرية منذ بداية السبعينات. طبع له ديوان شعر بأسم (جنابذ الجليد) سنة ١٩٧٥. وجميع اشعار الديوان مؤرخة فيما بين ١٩٧٠-١٩٧٤ عدا قطعة شعرية واحدة تسبق هذا التأريخ. وقد اخترت له هاتين القطعتين من الديوان.

-١-

الثلج

ثلجية هذه الليلة.. زمهريرية

صامتة سماءها

خابية الالق نجومها

من وراء صفحة النافذة

ندف الثلج تحدثني

تلهب لي في الغور

حسي الشاعري الابيض

وجمرات النار قبالتي

راكدات خامدات تحت أغطية الرماد

المذياع المتجلد في حضني

يبعث الدفء في جسدي

ودغدغة الموسيقى الشجية

تقيني قرصات الزمهرير

غائصا في خضم خيالاتي العذبة

اكاد اتلوى

مع حنو الوتر الباكي

* * *

ثلجية هذه الليلة..

وراء النافذة يلف الصمت الدنيا

ذاكرتي سجل

لالوف الذكريات المأساوية

ثلجية هذه الليلة..

ناعسة هي الاشجار

الجمرات والنجوم وساكني القرية

مستغرقون جميعا في سكينة النوم

غير أن عيني انا فقط

تمتعان عن الاغفاء
انهما شغوفتان
برضيع الليلاء الابيض
-ك١-١٩٧١

-٢-

ثلوج هلكورد

ايه يا ثلوج هلگورد
أن لم تذبك انت
الامطار والسيول
ان لم يذبك انت
قيض الحر وشدة العواصف
اذن فكيف لي انا
ذو الرأس الحديدي
والزند الفولاذي ان اذوب؟!
كيف لي انا
ذو الامل والثقة ان اذوب؟!
-نيسان- ١٩٧٣.

(١) هلگورد: اسم قمة جبل حصاروست، اعلى جبال العراق.

(الفكر الجديد)
العدد ٢٤٨
٩٧٧/٧/٩.

الشاعر هيمن

-ولد سنة ١٩٢١ في قرية (لاجين) القريبة من مدينة (مهاباد) بكردستان ايران. عشق الشعر والادب منذ الصبا، وجرب نظم الشعر منذ صدر شبابه، اي اوائل الاربعينات. لكنه بدأ بنشر نتاجاته في اواسطها، منغمرا أيضا في النشاط الادبي والثقافي الذي كان ينتعش حينذاك في مهاباد.

-عاش حياته ولايزال مناضلا مضحياالى جانب كونه شاعرا كبيرا لم ينقطع عن العطاء طوال الثلاثين سنة الماضية.

-طبع له ديوانه (الفجر) سنة ١٩٧٤ في بغداد. وهو يضم جل اشعاره من ١٩٤٠ الى ١٩٧٤ بحسب التواريخ التي وضعها الشاعر نفسه. وقد اخترت هذه القصيدة من ديوانه المذكور.

اذكرونى

وقتما تقرعون الكؤوس
وشفاهكم تتألق بالخمرة
وأنتم في مجلس الانس
سكارى منتشين
ترصدون المسالك والازقة

وتفرحون..
وتتغازلون مع الحبيبة..
وتفرحون....
وانتم في جيشان رقصة الـ (رەشبەڵەك)[1]
تشابكون انعم الاصابع
تسرحون وتمرحون
تضمون الحبيبة الى الصدر..
ويحرقكم الشرق في الموعد
وتحضنون الغيد الحسان
يلهبكم الهيام واللهفة
وقتما يمر سرب الحالبات
والصبايا يغمزن لكم،
وقتما تلثمون الشفاه السكرية
وتتهاوى اسوار الخجل
وتسامرون وترا
ويشدو (ماملى)مقاما[2]
وقذاك اذكروني انا البعيد عن الديار
انا المسافر على درب النضال
انا المحروم من الفرح والبهجة
انا الهائم وراء الحرية...

(١) رەشبەڵەك: دبكه جماعيه كردية يشترك فيها الرجال والنساء.

(٢) ماملى: محمد ماملى– مطرب كردى مشهور.

(الفكر الجديد)

العدد: ٢٤٩ - ١٩٧٧/٧/١٠

الشاعر كامران موكرى

اسمه الصريح محمد احمد طه. ولد في مدينة السليمانية سنة ١٩٢٩. لم يتسن له اكمال الدراسة. يعمل الان موظفا في جامعة السليمانية. هو احد الشعراء البارزين من جيل الخمسينات ومن مدرسة گوران الخالد. امتاز شعره بالرقة والشفافية وبالاخص في صوره الوصفية التي عرف بكونه مبدعا فيها. كما عرف في تلك المرحلة بكونه من رواد الشعر الحر في نطاق القفزة التجديدية التي خلقها (گوران) في وقت سابق.

-له ستة دواوين مطبوعة اخرها (زەبرى هۆنراوە- جبروت الشعر) نشر سنة ١٩٧١.

اخترنا له هذه القطع من ديوانه (الامنية والكد) الذي نشره سنة ١٩٦٨.

البيانو

من شعاع وجنتيها وجيدها
من بريق جنبذة ثغرها الحمراء القانية
قطفت لها باقة من شعري الجميل

وحزمتها بخيوط من جدائلها

*   *   *

على بيانو بسماتها السحرية المتلهفة

وبأصابع الفرح الناري

كنت اعزف لوليد طمانينة القلب

الحاني العذبة

*   *   *

كنت ازين شعرها بالانجم

واجعل من القمر طاقية لرأسها

كنت بشفاه احساسي الممتلىء عبيرا

ارضع من ضياء نهديها

*   *   *

لحظة كنت اسرح لها جدائلها

بحفيف النسمات الرقيق

كان وجدي يصير فراشة

شوقا لوجنتيها المشعتين

*   *   *

وقتما كانت تفجر ينبوع الخجل من خديها

وتطبق اهداب الغنج والدلال فوق البعض

انا.. قشعريرة الحب اللذيذة

كانت تبرق في ثنايا فؤادي

*   *   *

غير ان امد حياتي هذه وكأنه ليلة!

انتهى الى غير رجعة على حين غرة

وسعادتي تلك وكأنها حلم

ذابت في سبيل دموع عيني

*   *   *

تغريدة بلبل كانت فصمتت

او رفرفة جنل حي هزار

او بصيص نور غيّبه الضباب

(تلك الحلوة الرقيقة العزيزة)

(الفكر الجديد)

العدد ٢٦٦

١٢/١١/٩٧٧.

الشاعر نژاد عزيز سورمي

–شاعر شاب من مواليد قصبة (كلاله) بمحافظة اربيل. اكمل دراسته الاعدادية عام ١٩٧٦.

–بدأ رحلته مع نظم الشعر وحب الادب منذ كان طالبا في المتوسطة. ونشر له بعض نتاجاته في الصحف والمجلات الكردية. كما صدر له سنة (١٩٧٧) ديوانه الشعري الاول بعنوان (في الليالي التي أظل فيها ساهرا) والذي كشف من خلاله عن موهبته الشعرية الشابة.

–وقد اخترنا له هذه القصيدة التي تحمل نفس عنوان الديوان.

في الليالى التى اظل فيها ساهراً

انه الفجر..

هاهي اولى موجات النور

حزمة في اثر حزمة

وعلى مهل

تبزغ من تغر الافق

لتنزل على مسرح الليل

ستارة بيضاء

حبيبتي..

انا ايضا أظل ساهرا

مع القمر والنجوم

انه الفجر..

وعيناي لاتغفوان لحظة

انه الفجر..

وقلبي يحترق شوقا لقبلة نارية منك

* * *

"سيدتي (استيه)..

متى ياحبي، متى؟

تنشرين جدائلك العطرة

تزينين وجنتيك المضيئتين

تكشفين عن صدرك ونهديك

وتنتزعين الشفق من الشمس؟!"

* * *

متى ايتها العزيزة متى

يحين الوقت الذي

انا اظل فيه ساهرا

لكني افوز بقبلة منك

انا اظل ساهرا

لكني ساصير نوطة للحن الذي

يمنح القدرة لعصفور قلبك على الطيران

انا اظل ساهراً

لكني مع نسمات احدى صباحاتك

ساتحول الى قطرة ندى

وفي لهيب احدى قبلاتك السحرية

سأذوب.

(الفكر الجديد)

العدد ٢٦٩

١٧ السبت ١٩٧٧.

الشاعر ابوبكر خوشناو

*صدر له في سنة ١٩٧٦ كراس شعري بـ ١٨ - صفحة يضم -١١- قطعة شعرية، هو يقول عن نفسه في غلافه الأخير:

*ولد في ١٩٥٦/١١/١٩ في قرية "خوران" الواقعة على سفح جبل (سفين) المجلل بالضباب.

*بدا بنظم الشعر منذ سنة ١٩٧٣.

*وعدا ما يحتويه الكراس، فان له نتاجات شعرية اخرى منشورة في الصحف والمجلات الكردية.

مايمكن ان يقال عن شاعرنا الشاب هذا هو انه اظهر امتلاكه للموهبة الشعرية والقدرة على التطور نحو النضج.

*وقد اخترنا له هاتين القطعتين من كراسه الشعري المعنون بـ (كولوميس يكتشف قارة اخرى).

حماموكى

مررت يدي فوق القبة الترابية وناجيت

(حماموكى)

نحن ايضا شعب كادح

نئن منذ ازمان طويلة

تحت ثقل عذاباتنا
(حماموكى)
انشري اجنحة السلام على الارض
امنحى الحرية للشعوب
كانت قنبلة فانفجرت بين اصابعي
كان تنينا
فجاء والتف حول لساني

شريحتان من هموم سائح مجهول

-١-

اليوم طريق العمر حمراء
للقاء بحمامة السلم العالمي البيضاء
والسحابة المنشودة بعيدة جدا
لكننا بقوة وحدة العمال والفلاحين الفولاذية
سنهدم اسوار هذه الحدود الصخرية

-٢-

وبقوة وحدة صفوف الشعب ايضا
سنحطم قيود الاسر

ونسحق جماجم امراء الاستبداد
على وجه هذا الكوكب
لكي لايحمل الشعب البؤس على ظهره
او يظل الموت الزؤام يطارد الانسان
فها هنا.. من هذه البقعة من الارض
نعزز راية الاشتراكية خفاقة.

(١) كلمة (حماموكى) ماخوذة من عبارة ايقاعية تقول (حماموكى مودركى) أي (حماموكى اخرجي لنا الشعر)، وهي تردد من قبل الاطفال (ويكونون عادة من ابناء الكادحين والفقراء) اثناء لعبة لهم يلعبونها في الارقة الشعبية المتربة. واللعبة عبارة عن تكوين كومة ترابية صغيرة على شكل قباب الحمامات القديمة، ويجلس الاطفال القرفصاء حولها فيمرر كل واحد منهم بالتناوب يده فوقها مرددا العبارة المذكورة، على امل اظهار شعره او خيط رفيع او ما شاكل ذلك، دلالة حظه الحسن. فيفرح لذلك وينشرح.

(الفكر الجديد)
العدد/ ٢٧٢ — ١٩٧٨/١/٧.

للشاعر حسيب قرداغی

الشقاء والنتيجة

في خضم الشقاء في هذه الدنيا

انا على الدرب اهتدي

انا اظل اصرخ

–الى متى– يتوالد الشقاء من الشقاء

هكذا سار موكب التأريخ

هذا يناطح ذاك

النور يكافح الظلام

لوان الظلام انعدم

فماذا سيسمى النور

علي بالحياة.. علي بالموت

موتى انا يمد من خيط الحياة

والحياة من بعدي

ستدمل ثغر جرحي

هكذا يظل الموكب سائرا

الليل يشرب من النهار

والنهار من الليل

انه لانهائي

مايعطى لايعطى كرة اخرى

والسفينة العابرة بحر تأريخ الحياة

شاهدة على ذلك

ان موكبي قد اخذ مساره في هذا الخضم

واجدا طريقه من خلال هذه الدوامة الصاخبة

موليا ظهره لليل المدلهم

للموت

مواجها الحياة وضياء الشمس

وشاقا قشور الحقد والضغينة

لأن لذة الخلود

ستأتي من بعد ذلك

ولأن الحياة تصارع الموت

والنور يعاكس الظلام

ولأن انبلاج الفجر الجديد

عروس الرهان الموعودة

فمن قدها الأهيف املأ الحضن

ومن تفجر ينبوع حلمتيها

اربي رضيع الطمانينة

في هجيع الليل يكون الاحتفال

وعد انبلاج الصبح

اجوب انا العريس اركان المدينة

أهتف فرحا

استنهض ظلال اللهيب باليوم الجديد

ضاربا صفحة الشمس بالمطرقة

لتبدأ بالرنين

ولينطلق في الغد كل ماهو مكبل من اسره

وحتى يمكن التمهيد لخطوة اخرى

صوب يوم جديد اخر

جريدة (الفكر الجديد)

العدد ٣٢٨

١٩٧٩/٢/١٧.

الخالد گوران

الى وجيه محب للشعر

اتريد مني شعراً جميلا، سيدي، شعرا جميلا،
شعرا يضفي البهجة والبسمة على الحياة!
شعرا يتلألأ كالانجم
رائقا، يعكس اعماق بحر الروح
مطمئنا كليل في عش دافء
ديدنه الانشاد والانشاد
شعرا بديعا وديعا كالوليد
غذاؤه لحمة الفؤاد ورحيق الحياة
شعرا كل نأمة منه رنة جرس
كل مقطع منه نقشا مزخرفا
شعرا فيه روح، فيه حيوية ونشاط
يحسن لغة القلب ويحادث بها جيدا
سيدي، ان اردت الحقيقة فانا ومثل هذا الشعر

كقول الاعجمي، كوجا مرحبا!
ذلك لانني وقبل كل شيء كردي،
عصفور تحاصرني الف من الفخاخ الدقيقة
اجنحة التحليق، منقار الصيحات
تقرب السكين من رقبتي اكثر فأكثر
انني حتى لو كنت بلبلا، مادام قفصي ضيق
فأن لساني يبقى اخرسا، ونغمات شعري تظل بلا صوت،
عدا ذلك والانكى من أي شيء آخر
ان فؤادي خلو ولا نار في موقدي
فاذا لم يجرح شغاف القلب بسهم إله الحب
وسلاسل (فينوس) لم تتشابك مع جذوره
قلب قد داهمته الشيخوخة وتدمر
فكيف للقلب ذاك ان يصبح موطنا لملك الالهام؟.
واللحم الفاقد للروح، ماذا يكون هو وما يكون شعره؟
ثم انك يا سيدي لربما لاتجهل
بان موظفا صغيرا، مثلي، حياته
خانعة للخبز، والخبز تمنحه اياه الحكومة
وجبة فوجبة وفق مقدار العمل!
فالمنكب والعنق ان لم يغطيهما الغبار كالقيد العتيق

والعمل للحكومة، والرقص للمكتب
ان لم يؤديا حد الانهاك —عفوا كفرت— حد الموت
فكيف تواتي الموظف فرصة اكل الخبز يا سيدي؟.
عقل هكذا تكون معاناته لموجعة
تتقاذفه الامواج في خضم بحر العمل
متى يستطيع البحث في دنيا جمال
ليودع ما يراه في خمسة او ستة ابيات؟.
لذا فأنني آمل ياسيدي
الا تطلبوا بعد الآن اشعارا جميلة من (كوران)
ان من يكون حرا، طليقا، نشوانا بشراب العشق
هو الذي يتمكن الامساك بزمام الشعر
اما أنا فالافضل لي ان اصمت
ان اتوارى من الميدان و يلفني النسيان

مجلة كاروان
العدد (٢)
ت٢/ ١٩٨٢.


مقالات

اللاتراث استحالة مطلقة

تعقيب على مقال للدكتور احسان فؤاد

حول ذات الموضوع

حقا.. لقد اثار الدكتور احسان فؤاد مجددا موضوعا لايزال بكامل حيويته في وسطنا الأدبي الكرد. رغم خفوته قليلا ضمن صفحات المجلات والجرائد الكردية، بعد –مناقشات حادة ومثيرة– طوال السنوات الثلاث الماضية. على هذا، ورغم ان الدكتور احسان قد تعرض للموضوع على وجه العموم، الا انني سأحاول التطرق اليه هنا بالشكل الذي نوقش ويناقش في الوسط الادبي الكردي، ومن وجهة نظرى الخاصة انا طبعا.

ان على أى أديب مؤمن بالتجديد كضرورة تاريخية نابعة من منطق التطور الطبيعي لمسيرة ادبنا الكردى خاصة، والثقافة والفكر السائدين فيه عموما، ان يجيب باديء ذى بدء وبصراحة تامة على هذا السؤال: اهو يعتقد انه بعطائه الادبي انما يبدأ من الصفر... وان تاريخ الادب وباللغة التي يكتب بها، انما يبدأ بالعطاء الذي يمنحه هو.. وان متلقيه –الانسان الكردى – ومن ثم البشرية جمعاء انما هم مواليد لحظته هو؟!. ان المفتاح لاتخاذ الموقف (اى موقف) تجاه التراث، يتحدد قبل اى شيء اخر بالاجابة الصريحة عن هذا السؤال. وفي الواقع ليس هناك في النتيجة الاخيرة مجال لسوى اجابتين اثنتين: نعم او لا. فعند الاجابة بـ –نعم– يكون ذلك الاديب قد شطب وبدفعة واحدة على

كل تاريخ الوجود الانساني منذ ان تشكلت الخلية الاحينية الحية الاولى قبل ملايين السنين وحتى لحظة مجيئه هو الى الحياة بمليارات خلاياه الحية الضاربة في التداخل والتعقيد. وهذا يعنى بدء الوجود الانسانى به هو على اعتبار كونه الخلية الاحينية الحية الاولى مجددا.

لكننا نعلم علم اليقين ان شيئا كهذا غير وارد من الاساس، لاستحالته المطلقة فليس هنا امام الاديب اذن من منفذ سوى الاجابةبـ -لا- التى ستشكل من ثم مفترق الطرق بالنسبة له عند البحث عن الموقف الملائم او المطابق لمجمل خلفياته الفلسفية والايديولوجية ووجهات نظره الخاصة تجاه النشاط الانساني في الحياة. ومن مفترق الطرق هذا يبرز بشكل خاص موقفان: الاول موقف التقديس للتراث انطلاقا من نظرة رجعية جامدة وكافرة بالتطور اللانهائي للبشرية. الثاني: موقف نقدى علمى مؤمن بان البشرية لاتقف عند اى حد في تطورها وتقدمها الدائبين.

لنتساءل: ماهي المميزات الاساسية لواقع تراثنا الكردى الادبى والثقافي؟ ان ميزته الاساسية الكبرى هى انه نتاج مجتمع اقطاعي قبلي في مراحله الحديثة.. مع ملاحظة كون المردود منه في مراحله الاحدث، يدخل ضمن المعاصرة اصلا وليس التراث، فاذا كان هذا هو حال ما نقصده من التراث الكردي، فكيف يجب ان نتعامل معه نحن الذين نعيش في النصف الثاني من القرن العشرين.. أحد تعاملين: اولهما، رجعي اى الذي يرجع الى التراث مقدسا وممجدا اياه بهدف بذل اقصى الجهد في سبيل الابقاء على ماهو قائم من ظلم واضطهاد وتخلف وجهل وخداع قائما ابدا. وثانيهما: تقدمي اى الذي يبحث في التراث ويناظره بهدف استخلاص ما ينير درب التطور المستمر للمجتمع الكردى وما يعين الجيل الصاعد فيه لمواكبة المسيرة الحضارية للبشرية على وجه هذا الكوكب.

صحيح القول تما كون التراث حصيلة لجهود وابداعات فكر اسلافنا عبر الزمن، لكن الاصح هو القول بان تلك الحصيلة هي في الوقت ذاته، يشوبها الكثير والكثير من ترسبات قرون التخلف والجهل، كما وتحوى الكثير من سموم الضلالة والخداع والتحريض على الاستكانة والذل. ان من يفهم عصره ويستوعب دلالاته ويمتلك حتى ولو حدا ادنى من الذهنية العلمانية للنظر الى مايدور حوله من الاحداث، لايمكن ان يسمح لنفسه بالانجرار وراء العاطفة الصرفة عند معالجة مسألة الموقف من التراث. ان هناك المئات من الامم والقوميات على وجه هذا الكوكب، تمتلك تراثها الخاص وذو المميزات الخاصة وهناك عشرات غيرها كان لها تراثها في ازمان غابرة. لكن متاحفنا هي التي تحتويه الان، دون وجود لتلك الامم والقوميات. ان الحضارة البشرية لم تكن في السابق ولا هى الان نتاج أو ملك أمة معينة بذاتها، ليمكن تسجيلها في دائرة طابو التأريخ. انها نتاج جهد وفكر تلك المئات من الامم سوية كل بقدر ماسمحت لها ظروفها الموضوعية عبر التأريخ.

أن من يضع نصب عينيه وملىء فكره، وجل كفاحه الخلاص النهائي للبشرية من اسار القانون البشع الذي تحكم بمصير الانسان منذ الاف السنين — استغلال الانسان للانسان—، لايمكن له ان يتخذ موقفا رجعيا متعنتا من مسألة التراث لشعبه التي هي في نفس الوقت صورة متكررة لدى كل شعوب الارض.

نعم.. ان لشعبنا الكردى تراث.. وهو انما تراث متمايز موصوف بصفات خاصة به، راكمه اجدادى اياه واجداد اجدادى عبر تاريخ متمايز هو الاخر. ولكني، وعندما يجرى الحديث عن مؤشرات التطور الحضارى في المستقبل ومن وجهة النظر الاممية، انما ارى في الموقف الرجعي تلك من التراث، اتحادا لاينفصم مع موقف من يستميتون في القتال من اجل ادامة عمر ابشع قانون تلطخ التاريخ الانساني بأسطره.

ان حرق البخور في المعابد الخربة للسلف السذج، واستلهام تعاويذهم، وان اللجوء الى شعوذة وخداع وتضليل المضللين خدام البلاطات والديواخات والتكايا، وان الاهتداء بهدى الخرافات والاوهام والاباطيل التي انتجها وروجها السذج منهم، وان اكوام التقاليد والعادات والقيم والمثل الاخلاقية البالية والرجعية التي صنعها وروجها السلف الصالح –الساذج المخدوع– بحكم وقوعها فريسة سهلة للتضليل والخداع خلال العديد من القرون المظلمة، ان اعتبار كل تلك اللطخات السوداء في تأريخ المجتمع الكردى –كما في اى مجتمع اخر– تراثا خالدا ليسجد له ويستنجد به ويستلهم ويقدس ويبجل ويدافع عنه دفاع المستميت، انما هو تصرف ناتج عن فكر رجعى موبوء بكل مخلفات القرون المظلمة الفائتة.

لا احد يمكنه الافلات من اسار مجتمعه (لينين). ولكن يمكن للمجتمع ان يفلت من اسار نفسه، عندما تحين اللحظة. هناك اسار جديد.. هذا صحيح. لكنه اسار جمعي.. واسار جمعي من نوع جديد. كان اسارنا (تراثنا) في السابق، هو اسار (تراث) مبني على قانون استغلال الانسان للانسان. اما الاسار الجديد فسيكون خاليا من هذا القانون البشع.

انا لست ضد التراث. انما انا ضد الاستغلال في التراث في الماضي وضد استغلاله حالياً. كما انني لست ضد احياء التراث وبعثه. لكنني ضد استغلال احياء التراث وبعثه على درب المنهج الرجعي، ولاهداف رجعية معروفة. ورغم كل ذلك، فان عجلة التقدم ستظل تدور، ساحقة كل محاولات وقفها عن الدوران.

نشر مع مقال الدكتور أحسان فؤاد ومقالات اخرى في كتيب صادر عن مديرية الثقافة الكردية في بغداد

ملاحظات حول الايلام في القصة الكردية الخمسينية

يلاحظ الدارس للقصة الكردية الخمسينية اول ما يلاحظ، ظاهرة قد تجلب انتباهه قبل غيرها من الظواهر محفزة اياه لمحاولة استبطانها ومعرفة مسبباتها والدوافع اليها. والظاهرة هي تحميل شخوص القصة جبالا من الالام والعذابات المروعة التي تسحقهم سحقاً، وذلك من خلال سلسلة من الكوارث والنكبات التي غالباً ما تلعب الصدفة او القضاء والقدر الدور الرئيسي في حدوثها، ثم انهم لا يمنحون ادنى فرصة او حتى بصيص من الامل في الفكاك من براثنها، لا بل انهم في اكثر الاحيان يساقون الى حتوفهم على نسق منظم ومحدد فيمكن اعتبار ذلك اذن الفرصة الوحيدة لهم للخلاص الايدي من الالام والعذابات التي تظل تلاحقهم لتحيل ايام عمرهم الى جحيم لا يطاق. و يمكن دراسة هذه الظاهرة من ناحيتين: الاولى في علاقتها بمرحلتها التأريخية.. اي بالنظام الاجتماعي السائد. والثانية في علاقتها بالقدرة الفنية للقاص الخمسيني.

لقد كانت حياة جماهير الشعب الكادحة التي جند القاص الخمسيني بحق طاقته الادبية من اجلها قاسية جدا، حيث كان الثالوث المرعب (الفقر والجهل والمرض) وما ينتج عنه من بؤس وشقاء وعذاب، يجثم على صدورها ساحقا اياها دونما رحمة وعلى مر الايام، وحيث كان الظلم والطغيان والاستبداد من الجانب الاخر يبسط سيطرته عن طريق السوط والحديد والنار، مستغلا تلك الجماهير بابشع الصور والاشكال. ومن

هنا فان القاص عندما كان يمسك بالقلم ليسطر قصة ما (وهو انما كان يحرص على ان يفعل ذلك من اجل نصرة قضية الكادحين والتي كان هو نفسه يعايشها عن قرب يوميا ويدخل معها في معاناة مؤلمة كانسان. ولذا فانه كان يحرص ايضا على ان يعبر في قصته عن اكبر قدر ممكن من تلك الالام والعذابات وعن اكثرها قساوة وعنفاً، والى جانبها التعبير عن اقصى ما يستطيع تخيله من جرائم و مظالم الطغاة المستبدين، معتقدا عن اخلاص على انه انما سيجعل من قصته تلك لغما سيدك به (حال نشرها) اركان حكم الاستغلال والاستبداد.

هذا عن جانب علاقة الظاهرة بمرحلتها التاريخية التي تسجل في الحقيقة وجها مشرقا للقصة الخمسينية باعتبارها قصة مناضلة (ان صح التعبير) ساهمت الى جانب كل كلمة شريفة في الحقل الثقافي والفكري بمهمة توعية جماهير الشعب وتحريضها للنضال ضد الحكم الملكي الرجعي. غير انها في جانبها الاخر تعكس ضعف القاص الخمسيني في قدرته الفنية او عدم نضجه في استيعاب هذا اللون الادبي الجديد الذي لم يكن قد مر على دخوله الادب الكردي حينذاك سوى عقدين او ثلاثة من السنين. او بالاحرى يمكن القول بأنه لم يكن قد تمكن جيداً بعد من اداته الفنية حتى يستطيع الابتعاد عن التصنع والتكلف والتطرف ايضا في معاملته مع جبال الالام والعذابات التي كانت تتجسد في مخيلته اثناء ممارسته للخلق الفني. ان هذا القصور في القدرة الفنية قد ادى الى ان يرينا القاص الخمسيني وكأنه يعتمد تعذيب وايلام شخوص نتاجه القصصي كانسان او فلنقل كاديب سادي يتلذذ بهذا الذي يفعله بهؤلاء البؤساء. غير ان الامر ليس كذلك طبعاً.. انما هو كان يستهدف من وراء ذلك ان تتحول قصته الى لغم... الى قنبلة مدفع كما قلت. لكن اداته الفنية لم تكن تسعفه، فكان كل ما

بامكانه ان يفعله هو مراكمة الالم و العذاب فوق كواهل الشخوص، حتى يستطيع اصابة هدفه الاساسي..

محرم محمد امين مثلا في قصته (العم هومر)(١)، ينهال على عائلة هذا العم هومر الحمال الكادح بكل ما استطاعت مخيلته خلقها من كوارث ونكبات ابتداء من سرقة (جان فال جانية)(٢) لقليل من الاكل من قصر (البيك) الذي يلاصقه كوخه، وحتى اعتقاله بتلك الجريمة وحبسه لمدة طويلة (غير معقولة!) وانزلاق زوجته الى الرذيلة لتعيل اطفالها، ثم خروجه في نفس الليلة وبطريقة لا معقولة ايضاً.

اذن فأن القاص يكون قد لاحق اشخاص قصته بنكبات الفقر والجوع والسرقة والحبس والرذيلة واخيرا الموت للعم هومر وزوجته. مع استمرار العذاب لطفليهما الذين بقيا وحيدين بلا معيل. لماذا فعل ذلك؟!.. انه يقول على لسان العم هومر امام المحكمة: (انا ان اخذت طبقا من ذلك الطعام الذي هو ثمار كد العديدين من الفقراء امثالي، احاسب كلص. ولكن لماذا لا يعتبر بايزبك لصا في حين يغتصب ثمار كدح الالوف؟!)).

وعبدالله ميديا في قصته، (من اجل الخبز)(٣) ينحو نفس المنحى مع ابطالها و هم الاب والام وطفلهما. فالاب فلاح معدم يطرده الاقطاعي من القرية فيهيم على وجهه مع زوجته وطفله دون ان يجد مأوى لهم في جميع قرى المنطقة. فتموت الزوجة ومن بعدها الطفل جوعا وبردا. اما هو فيظل هائما على وجهه حتى يصل به المطاف الى مدينة لا يعرف اسمها. ويصادف حال وصوله خروج مظاهرة جماهيرية تطالب بالخبز للجياع. حيث يندفع تلقائيا لينظم الى جموع المتظاهرين صارخا معهم: ((اريد الخبز.. اريد الخبز)). لكنه يعتقل و يتعرض الى الضرب المبرح الذي يؤدي الى موته في المعتقل. وهكذا يكون القاص قد اباد عائلة الفلاح المعدم بعد ان سامهم اقسى واشد ما يمكن ان يتعرض له الناس المعدمون المضطهدون من العذاب والالم.

وجمال بابان في (السحابة القذرة)(٤) يستوحي احداث قصته من كارثة الفيضان التي تعرضت لها مدينة السليمانية سنة -١٩٥٧- فيختار عائلة كادحة تتكون من الاب والام واطفالهما الثلاثة والتي رغم فقرها المدقع، يعيش افرادها في جو من الحنان والمحبة والطمأنينة سواء في علاقتهم فيما بينهم او بينهم وبين افراد العائلتين الاخريين اللتين تسكنان نفس الدار. غير ان الكارثة تختارها دون غيرها لتشملها بكل قساوتها وهولها. فتقتل الام واثنين من اطفالها وتبقي على الاب المنكوب والطفل الثالث. ولكن هل حقا ان الكارثة هي التي اختارت، ام ان القاص هو الذي اختار؟. صحيح انه حاول جهد الامكان ابعاد اعتراض القارئ هذا عن نفسه، لكنه كلما حاول ذلك من خلال جملة من التمهيدات والتبريرات كلما اثار حفيظة القارئ اكثر مثيراً لديه المزيد من التساؤل والشك حول مسألة الاختيار تلك بالاساس وكيفية تنفيذه ايضا التي احتوت على الكثير من الثغرات الفنية.

ان الموت كنهاية المطاف لرحلة العذاب وبعد سلسلة من عمليات الايلام القاسية، يتكرر في نتاجات غالبية كتاب القصة الاكراد في الخمسينات. فعند محمد صالح سعيد في قصته (رجل القافلة)(٥) ينتهي ثلاثة من ابطاله الاربعة الرئيسيين بالموت قتلا، بعد ان كان قد زج بهم قبل ذلك في دوامة من الاحداث المأساوية المهولة بتكلف واصطناع واضحين. ولدى امين ميرزا كريم في قصته (اللص)(٦) نجد ايضا نفس السرقة (الجان فالجانية) كما في (العم هومر). غير ان السارق هنا يقع على حين غرة صريعا داخل قفص الاتهام اثناء محاكمته!. وحتى تبلغ عملية الايلام ذروتها فأن القاص يأتي باثنين من اطفال اللص ويدخلهما الى قاعة المحكمة لحظة موت والدهما وهما يبكيان بحرقة. ومصطفى صالح كريم في قصته (كم تأخذ مني)(٧)

يصر على اماته الطفل الوحيد للحمال الكادح والذي كانت امه قد ماتت قبله، وذلك جراء قساوة قلب اطباء المدينة ومسؤولي المستشفى الذين رفضوا معالجة الطفل لان والده المسكين لم يكن يملك المبلغ الذي يريدون. وفي قصة (الدعاء)(٨) لمحمد رسول هاوار يشاهد الراوي أما تتوسل وتدعو من الله ان يحفظ لها ابنها الوحيد ويديم من عمره. ولكن في نفس اللحظة يرى عددا من الرجال يدخلون البيت وهم يحملون جثة الابن عامل البناء ليسلموها الى الام المتوسلة الى الرب.. فلقد سقط عليه حائط اثناء العمل وقتله.. وفي قصة (الخريف)(٩) لمحمود احمد يقتل الابن على يد أبيه بسبب شائعة بين الناس تقول على ان له علاقة اثمة مع زوجة ابيه. وفي قصة (هذا هو نصيبنا)(١٠) لكاوس قفطان نشاهد عائلة فقيرة، الاب مقعد بسبب حادث عمل. احد ولديه مريض طريح الفراش، والاخر تلميذ. غير انه يضطر لاخراجه من المدرسة ليشغله عامل بناء. واذا بنا في نهاية القصة نجد الولد المريض يموت، وفي نفس اللحظة يسلمون الاب جثة الولد الاخر حيث كان قد سقط من فوق البناء الذي يعمل فيه. اما عند كامران موكري (محمد احمد طه) فأن القسوة في عملية الايلام هذه تبلغ الذروة في قصته (هذه المخلوقات)(١١) عندما يرينا ابشع مشهد لظلم الاقطاع المتمثل بالفلاح المعدم الذي تموت زوجته اثناء وضع حملها. المعدم ففي حين يندب زوراب خطة العاثر و يتالم، اذا به يهاجم من قبل رجال الاقطاعي الظالم مطالبين اياه بحصة الاغا من الغلال، وحيث لايملك هو شيئا يعطيهم يتعرض للضرب الشديد.

جريدة (العراق) العدد: (١٧)- ١٩٧٦/٣/٨

اضاءة نقدية

رحلة ابولو الثانية

مجموعة قصص للقاص الكردي محمد رشيد فتاح. تقع في (٨٨) صفحة حجم ١٧×٢٣سم. تضم (١٢)قصة قصيرة تحمل تواريخ سنوات (١٩٧٣-١٩٧٦). طبعت بمطبعة كامراني في السليمانية سنة ١٩٧٧.

دخل القاص محمد رشيد فتاح ميدان هذا النوع من فنون الادب بكراسة له بعنوان (الحياة والعذاب)، صدرت سنة ١٩٦٩ وضمت ست قصص قصيرة، و هي ككل بداية لكل قاص تشكل مجرد محاولة للتعبير عن الرغبة في طرق باب فن القصة، توطئة لدخول ميدانه الرحب وايجاد موطيء قدم فيه. وبالفعل استمر القاص بعدها على العطاء ناشرا نتاجاته في الصحف والمجلات الكردية، موسعا افق فهمه واستيعابه له ومطورا على الدولم اداته الفنية، و خاصة في اثر الموجة التجديدية التي شملت القصة الكردية منذ اوائل السبعينات، والتي اعطت لها زخما كبيرا نحو التطور والنضج سواء في تشعب المواضيع التي بدأت تتطرق اليها وتنوع اساليب معالجتها، او في استعمال العديد من اشكال التكنيك الحديثة في صياغتها الفنية، فكان ان قدم مجموعته القصصية (بصيص في حلكة الليل) سنة ١٩٧٢ ليثبت من خلالها مقدرته الفنية في مجال كتابة القصة، وباتجاه المساهمة في تجديدها وتقديم العديد من النماذج الناجحة بهذا الصدد.. فهذه المجموعة التي تضم عشر قصص قصيرة، انما تشكل قفزة كبيرة للقاص نحو النضج

الفني بالقياس الى مجموعته الاولى، كما انها تكشف عن نضجه ايضا في اختيار مواضيعه وزوايا طرحها ومعالجتها.

وفي اواسط سنة ١٩٧٧ صدرت له مجموعته القصصية الثالثة (رحلة ابولو الثانية) التي نحن الان بصدد تسليط هذه الاضاءة النقدية عليها.

في الواقع ان تسعا من قصص المجموعة الاثنتي عشرة منشورة قبل نشرها ضمن المجموعة، في الصحف والمجلات الكردية للفترة (١٩٧٣-١٩٧٦).. و هذه الحالة تشكل في الحقيقة ظاهرة خاصة بالنسبة لادبنا الكردي، ظاهرة كون الصحافة كانت ولاتزال المجال الرئيس لنشر النتاج القصصي كما لبقية فروع ادبنا. فمثلا اظهر لي الفهرست الذي نظمته للقصة الكردية خلال نصف قرن (١٩٢٥-١٩٧٥) ان من بين الف ومائة قسة هو كل نتاجنا القصصي للفترة المذكورة، ثلاثمائة وثلاثون منها فقط منشورة ضمن الكتب. اما البقية فمنشور في الصحف والمجلات. بل واكثر من ذلك ان جل ماهو منشور ايضا ضمن الكتب، منشور للمرة الاولى في الصحافة. لقد تعرضت لهذا الموضوع الجانبي لاوضح لكم عذر القاص محمد رشيد فتاح تجاه التساؤل الذي قد يطرح حول نشر اكثرية قصص مجموعته في الصحافة من قبل.

على اية حال، لنتحدث عن (رحلة ابولو الثانية). في الحقيقة هناك ميزة بارزة اتسمت بها القصة الكردية في سنوات ما بعد ١٩٧٠، ضمن ما اتسمت بها من ميزات اثر الحركة التجديدية التي لحقتها، وهي اللجوء الى استعمال الرمز و الذي اتخذ ثلاثة اشكال رئيسية (رمزية اسطورية، رمزية شبحية، ورمزية واقعية) وقد قدمت شرحا موجزا للاشكال الثلاثة ضمن المحاضرة التي القيتها في اربيل قبل اشهر حول اشكال التكنيك في القصة الكردية لسنوات ما بعد ١٩٧٠). ومحمد رشيد فتاح واحد من قصاصينا الذين يمتاز العديد من نتاجاتهم بهذه الميزة. فهو

في اختياره للنموذج الذي من هذا القبيل، يحاول منحه دلالة او بعدا يجعل القاريء ازاءه بمواجهة البحث عن التفسير الاكثر ملاءمة او قربا من مرام القاص لحظة خلقه الفني للقصة. اي ان القصة باحداثها وشخوصها وموضوعها المركزي او تفرعاته، لا تتكامل كعمل فني- رغم ارتكازه في الظاهره على الواقع المعاش- الا بعد احساس القاريء بتلك الدلالة او البعد الرمزي وخلق الدافع لديه للبحث عن التفسير الملائم لها او المتفق مع المجرى المنطقي الباطن للامور المستخلص من الظاهر غير المنطقي لها في القصة.

فمثلا في القصص الخمس من المجموعة (صداقتي مع التعب، الولي، الفرقة الرياضية لاطفال محلتنا تطلب ساحة للعب، ذوو الارجل وعديموها، والبطل)، فيها جميعا هناك احداث وشخوص ومواضيع مركزية وتفرعات لها موجودة كلها في الواقع المعاش، او لها اسس معقولة على الاقل، ولكنها ليست هي المستهدفة بشكل مباشر وقطعي كما هو موجود في القصة الواقعية الاعتيادية، وانما هي دلالات وتمنح القاريء ابعادا يقصد بها دفعه للبحث عن التفسيرات الكامنة فيها.

ومن الطبيعي الا يكون جميع من لجأ الى استعمال هذا الاسلوب في التعبير او الشكل في التكنيك قد حقق النجاح فيه. غير انني اعتقد ان محمد رشيد فتاح هو من الذين حقق فيه القدر الجيد في نتاجاته التي ينحو فيها هذا المنحى.

واذا كان القاص قد نهج في خمس من قصص المجموعة هذا النهج في التعبير، فأنه قد سلك في اربع قصص اخرى منها سلوكا اخر فيه، اي سلوك الطرح الواقعي المباشر مواضيعها، مع الاستمرار على استعمال الاشكال الحديثة في التكنيك. فمثلا في قصص (مدينة العميان، والعث، والخان، والفاسد) يعالج مواضيع اخلاقية واجتماعية وانسانية محددة ضمن الواقع اليومي المعاش، مثل الانحطاط الخلقي او الخيانة الزوجية او الاعتقاد بالخرافات والشعوذة او الحب العذري.. الخ. كما وان

لشخصيات هذه القصص صفاتها الواقعية الطبيعية وتحركها الاجتماعي المعتاد المنسجم مع ما يحدث في الحياة اليومية.

ففي (مدينة العميان) مثلا، يقع بطل القصة فريسة حالة تضاد وتناقض بين مثل اخلاقية يؤمن هو بها ويداغع عنها بوجه الاخرين، وبين الانتكاسة التي تتعرض لها مثله تلك من خلال تصرف مناف يبدر من شقيقته. او في قصة (الخان) مثلا، هناك عدد من العوائل الكادحة تسكن دارا واحدة ترينا القصة شرائح من حياتهم اليومية من خلال علاقاتهم بعضهم بالبعض، مصحوبة بمكنونات نفوسهم من نوازع خيرة او شريرة، وجاعلة من الحب العذري بين شاب وشابة من سكنة الدار مركز الثقل لكل ذلك. او في (العث) مثلا هناك طرح لحالة من حالات الخيانة الزوجية والدوافع اليها.

ولكن ارى من الضروري الاشارة هنا الى ان القاص حتى في قصصه هذه واقع تحت تأثير اسلوبه في استعمال الرمز. ذلك لانه لا يعالج مواضيعها بواقعية صرفة رغم استنادها على الواقع المعاش، بل يغلفها بجو من اثارة الدهشة او الحيرة مما يولد لدى القاريء الاحساس بذلك التأثير الرمزي.

اما في قصتيه (رحلة ابولو الثانية) و(والوقوف على خط واحد) اللتين اتبع الكاتب فيهما تكنيك تيار الوعي واسلوب المولوج الداخلي بشكل خاص، فأنه انسجاما مع هذا الشكل الفني يرينا مشاهد ولقطات سريعة من خلال وعي البطل لما يختلج في نفسه وعلاقاته التي تتشكل في نفس اللحظات في الخارج. ويمكن القول انه قد نجح فعلا في استعمال هذا التكنيك واظهر قدرته فيه.

جريدة (العراق) العدد: (٥٩٧)- ١٩٧٨/٢/١٣

مقابلة صحفية

الأديب القاص حسين عارف

حسين عارف، اسم لامع يشغل مساحة كبيرة في الوضع الثقافي الكردي المعاصر، وخصوصا في ميدان القصة، اذ انه احد روادها، وفي مقدمة الكتاب الاكراد الذين وضعوا اسس القصة الكردية الحديثة، وقدموا نتاجا غزيرا، اغنى المكتبة الكردية.

صدرت له عدة مجموعات قصصية: (في سوح النضال) عام ١٩٥٩، (حزمة الام غضبى) عام ١٩٧١، (تيشووى سةفةريَكى سةخت– زاد سفر شاق)، كما صدرت له كتب اخرى منها: (كامران والشعر الحديث) عام ١٩٥٩،(القصة الفنية الكردية) عام ١٩٧٨.. هذا عدا المئات من المقالات والكتابات الاخرى في الصحف الكردية والعربية، وقد انجز حسين عارف مؤخرا ترجمة كتاب"الامير" لميكيافيللى وهو من مؤسسي اتحاد الادباء الاكراد، وبالاضافة الى كتابته القصة والدراسات يعتبر حسين عارف، من الصحفيين الاكراد اللامعين، اذ عمل فترة لا بأس بها في صحف دار الثقافة و النشر الكردية.

التقينا به في اربيل، فكان لابد من حديث معه حول واقع القصة الكردية و تجربته في هذا المجال، ومسائل اخرى تهم الاديب الكردي..

عن بداياته تحدث الاستاذ حسين عارف قائلا:

في الواقع، بدايتي معروفة لدى الجميع، وذلك بفضل فوزي بالجائزة الاولى للمسابقة التي اجرتها مجلة"الشفق" سنة ١٩٥٧، عن قصتي(چاى شيرين-الشاي الحلو)، والتي اصبحت القصة الاولى المنشورة لي..

*** هل سبقت هذه المحاولة ايةمحاولات اخرى؟.**

نعم، ان محاولاتي الاولى في كتابة القصة ترجع الى سنة ١٩٥٥ عندما كتبت قصة بعنوان"المقبرة"وقد ضاعت في حينها، وكان نظام العهد المباد عندما يقدم على فصل الطلبة لاسباب سياسية يرسلهم الى الجندية، وهكذا جندت في عام ١٩٥٦ وارسلت الى احد معسكرات الشعبية، وقد واتتني هناك فرصة جيدة للاستمرار على محاولات الكتابة الى جانب المطالعة وبكثرة، واذكر ان مجلة"الاداب"، البيروتية كان لها الاثر الكبير على ثقافتي الادبية، وقد كتبت خلال فترة وجودي هناك والتي استغرقت ثلاث سنوات عددا من القصص من ضمنها قصة(الشاي الحلو) المذكورة حيث نشر البعض منها فيما بعد في المجلات، ومنذ ذلك الوقت،وانا مواظب علىكتابة القصة، ولكن مع حدوث فترات ركود وكساد في الانتاج.

*** كيف تقيمون واقع القصة الكردية في الوقت الحاضر؟.**

-لاجديد سواء في الكم او في النوع بالنسبة لما حققت من تطور وتقدم من كلا الجانبين في بداية السبعينات، فمن حيث الكم هناك انحسار واضح في النتاج المنشور بالاضافة الى ندرة ظهور اسماء جديدة في ميدان هذا الفن الادبي، وذلك بالقياس الىالعددالكبير-ولا اتكلم عن درجة حظهم في النجاح طبعا- من القصاصين الجدد الذين برزوا الى

الميدان انذاك ودفعة واحدة، ان مجرد اللجوء الى احصائية بسيطة بهذا الخصوص يوضح لنا هذه الحقيقة بيسر.

*** هذا من حيث الكم، اما من حيث النوع..؟**

من حيث النوع فبأمكاني القول ان لا اضافة جديدة ومتميزة على ما تحقق ابان اندفاعة او نهضة بداية السبعينات التكنيكية(ان صح التعبير)، ولكن علي بالقول ايضا ان ما كان انذاك سيلا من المحاولات التجريبية وبشكل محموم اعطى الان ثمارها، بعد ان تمرس فيها الكثيرون من روادها، وبعد ان استفاد منها العديد من اللاحقين عليها، اي ان ما كان تجريبا في السابق اصبح مسلما ومقتدى به الان.

***وهل يعني هذا ركودا اومراوحة في مسار تطور القصة الكردية؟.**

-كلا.. لا تزال القصة الكردية نشطة وفعالة في ميدان الادب الكردي على الرغم مما اسلفت،ولكن ان اردت الصراحة فأنني اقول: انها يجب ان تكون بسبيل نهضة جديدة، او قفزة اخرى نحو الطموح الكامن هناك..

- ولكن الاتعتقد انك شخصيا حققت طموحك في هذا المجال؟.

للاجابة على سؤالك هذا اقول: اولا: الطموح نوعان: طموح اعمى وخيالي، وطموح واع وواقعي.. فمثلا انا اطمح ان ابز بأبداعي في مجال كتابة القصة ليس جميع كتاب القصة الكردية السابقين واللاحقين وحسب، بل على الصعيد العالمي ايضا، اطمح ان اكون كاتب الازل والابد المبدع للقصة، غير ان هذا مجرد طموح اعمى وخيالي محض ومستحيل التحقيق، اذن فلا مناص من ان يكون طموحي طموحا واعيا وواقعيا، واذا كان الامر كذلك فأنني استطيع الاجابة على سؤالك بالقول: الى حد لابأس.

ومع ذلك فأنني لارضى لنفسي ابتة الاكتفاء بهذه الاجابة فقط، ذلك لانني"وارجو ان تثق وانيثق الجميع بما اقوله" لا اتلذذ بل ولا استيغ فصل طموحي الشخصي عن الطموح الجمعي.. عن طموح جميع من يهمهم ويعنيهم موضوع تطور هذا الفن الكتابي في ادبنا الكردي الى حد الكمال التام، واشهد علىذلك من يعرفني عن قرب من زملائي من القصاصين بشكل خاص.

***حسنا.. لدي سؤال آخر.. ما هو السر في تخلف الرواية في الادب الكردي؟..**

-في الحقيقة هذا السؤال مطروح للنقاش و لوجوب الاجابة عليه منذ سنوات، وبخاصة منذ بداية السبعينات. ومع ان مناقشات عديدة جرت ولاتزال تجري حولها في الوسط الادبي الكردي(واقصد المجالس الادبية)،الا ان احدا لم ينبر لحد الان لتقديم دراسة مكتوبة وافية ومفصلة عنه، وتبعا لذلك فلا اعتقد ان بأمكاني انا ايضا ان اعطي جوابا شافيا في هذا المجال.

ومع ذلك فأنني اود ان انوه الى نقطة هامة جدا،قد تخدع الكثيرين عند التطرق لهذا الموضوع،وهي ان هناك فرقا شاسعا بين كتابة القصة وكتابة الرواية. وانني اتطرق الى هذه النقطة عامدا، وذلك لان الكثيرين من الاخوة المعنيين بالامر، ينتظرون اتمام المهمة على يد كتاب القصة(وهم لهم عذرهم في ذلك).

*** وانا ايضا ساكون واحدا من هولاء،وارجو العذرة اذ اسالك: الم تحاول وانت كاتب قصة قصيرة، كتابة الرواية؟...**

-بلى وبالتأكيد.. حاولت وحاولت ولا ازال احاول، ولكن دون جدوى..

*** لكنك قلت انك حاولت، هل لك ان تذكر لنا محاولاتك؟!...**

-لا بأس، ثلاث محاولات.. خمس، سبع..وربما اكثر، ولكن لم تحصل لدي القناعة على نشر اي منها.. وارى من الافضل ان تعتبر هذا الموضوع بالنسبة لي مستقبليا حيث سأظل احاول واحاول.

*** حسنا جدا، شيء آخر.. هل تعتقد ان القصة الكردية الان شاهدة على عصره؟!..**

-نعم

*** كيف؟**

-لانها لسان حاله... لسان حال من يعيشه من الناس وما يفرزه من احداث وما تتصارع فيه من علاقات..انها مرآته روحا وجسدا، ويرجع الفضل في ذلك الى الصدق في المعاناة والاخلاص المحفوف بصعوبة قصوى في التعبير عنها، واقصد بهذه العبارة كونه يكتب وهو قابع في اتون معاناته، ولذا فأن ما يستنزله عبر يراعه على الورق بغض النظر مرة اخرى عن مدى حظه في النجاح فنيا) يأتي صادقا صدقا تأريخيا جليلا.

*** اراك تغالي هنا في كيل المديح، بينما جوابا على سؤال سابق قلت:أن لا جديد ولا أضافة على ماتحقق في السابق؟**

-اظن انك اسأت فهمي، ذلك لانني قلت ايضا: ان ما كان سيلاً من المحاولات التجريبية في السابق، قد اوتي اكلها الان، وانما كان تجريبيا في السابق، اصبح مسلما ومقتدى به الان.

*** لا بأس.. لنتحول الى موضوع آخر،معروف عنك أنك تتبع نظام الدوام اليومي على الكتابة؟.**

-(مقاطعا)..نعم ليلا طبعا..ذلك لاني موظف حكومي نهارا..

*** فهل لنا ان نعلم بم انت منشغل الان، وماالذي انجزته؟**

مشاريعي عديدة و متنوعة،وهذه التعددية والتنوع ناتج في الحقيقة من خاصية الدوام اليومي الذي المحت اليه، فأنني شخصيا لاادرى اية غضاضة في ان انتقل من هذا المشروع الى ذلك، ومن ذاك إلى غيره دون اكماله دفعةواحدة، ذلك لانني واثق من عودتي الى اي من تلك المشاريع كرة اخرى ما دمت واثقا من نفسي على الاستمرار على الكتابة وبنفس اسلوب المواظبة اليومية، اما ما هي تلك المشاريع المنجزة وغير المنجزة، فلا اعتقد ان من الحكمة البوح بها تحريريا.

***انا استنفذت تقريبا ما كان لدي من اسئلة، ولكن هل لديك انت اية اضافة اخرى؟.**

-ليس لدي ما اضيفه....

اجرى اللقاء: عبدالوهاب الطالباني

جريدة(العراق) - العدد: ١٧٠٢- ١٩٨١/٩/١٤

إشكال التكنيك الحديثة
في القصة الكردية (١٩٧٠) ومابعدها

مقدمة

أ- نبذة تاريخية عن القصة الكردية

في أواخر سنة ١٩٥٩ كلفت من قبل شاعرنا الخالد (گوران) باعداد دراسة اولية عن القصة او المسرحية في الأدب الكردي، لتلقى في محفل ادبي كان وشيك الانعقاد (أظنه كان المقصود به أول مؤتمر لأتحاد الأدباء العراقيين). فبدات بالبحث والتنقيب في الجرائد والمجلات والكتب القديمة بهدف معرفة أوائل من كتبوا هذا اللون الأدبي الجديد في ادبنا الكردي وأولى النتاجات في هذا المجال. فجاءت ثمرة جهودي مقالاً مطولاً نشر في عددين من مجلة (بليسه- الشعلة)[1] سنة (١٩٦٠). وكانت الميزة البارزة للمقال هي الكشف فيه عن القصة الكردية الأولى المكتوبة والمؤلفة بابداع من كاتب معلوم، وهي قصة (في حلمي) للمرحوم جميل صائب. وقد نشرت في اعداد جريدة (ژيان- الحياة) ثم (ژيانەوە- الألنبعاث)[2] مسلسلة سنة (١٩٢٥)، فحددت تلك السنة ببداية نشوء فن كتابة القصة في الأدب الكردي. واذا كان هذا التأريخ لايزال ثابتاً فيما يخص النتاج القصصي في كردستان العراق، فأن الزميلين الأخوين كريم فندي ورشيد فندي قد كشفا النقاب عن قصة أقدم، وهي قصة (قصة)[3] لفؤاد تمو.

وعلى اية حال فان المسيرة تكون قد بدات منذ ذلك التأريخ، ولكن ببطء وضعف شديدين. فخلال الفترة (١٩٢٥-١٩٣٩) وهي سنة بدء صدور مجلة (گەلاویژ- السهيل) الشهيرة، لم يتعد عدد القصص المنتجة اصابع اليدين، أهمها قصتان طويلتان نوعاً ما كسابقتهما، الأولى (مسألة الضمير)(٤) للشاعر احمد مختار جاف، والثانية (نازدار- او المراة لكردية في الريف) لمحمد علي كردي التي نشرت اجزاء منها في مجلة (رووناكي- النور)(٥) سنة ١٩٣٦ والأثنتان غير مكتملتين، الأولى لعدم استمرار كاتبها على اتمامها، والثانية بسبب توقف المجلة عن الصدور وعدم العثور على تتمتها لحد الآن.

غير ان مجلة (گەلاویژ) التي استمرت على الصدور وبشكل منتظم شهرياً على مدى عشر سنوات (١٩٣٩-١٩٤٩)، جاءت لتعطي زخماً، كما ونوعاً، للقصة الكردية، حيث برز على صفحاتها ثلاثة قصاصين يمكن القول بأنهم قد قفزوا بها خطوة هامة الى امام، وهم (ابراهيم احمد وعلاءالدين سجادي وشاكر فتاح)، هذا بالاضافة الى عدد آخر من القصاصين ساهم كل منهم بمحاولة واحدة أو اثنتين، ولكن دون نجاح يذكر. ولذلك فأن هذا الثلاثي ينفرد تماماً بتغطية كامل الفترة، كلما جرى البحث عن دراسة تاريخ تطور القصة الكردية ودون إجحاف بحق اي من الأسماء الأخرى.

وبالاضافة الى القصص الكردية المؤلفة، فإن المجلة قد لعبت دوراً فعالاً في مجال نشر القصص المترجمة ايضا الى اللغة الكردية، ففي اعدادها المائة والخمسة الصادرة خلال السنوات العشر من عمرها، نطالع عشرات النماذج العالمية بترجمة جميلة وجيدة والتي كان لها تأثيرها بطبيعة الحال، على تشجيع التوجه نحو هذا اللون الأدبي الناشيء في ادبنا.

ثم تعقبها فترة الخمسينات التي يمكن القول عنها بأنها كانت فترة ازدهار نسبياً للأدب الكردي (في الشعر وفي القصة بشكل خاص) ففي هذه الفترة بدا الفن القصصي يحقق وجوده في الساحة الأدبية ويثبت فاعليته الى جانب الشعر الذي كان يتسيّدها بلا منازع الى ذلك الحين. فمثلما كان يشار الى هذا الشاعر المعروف أوذاك بالاصبع، كذا اصبح يشار الى القصاصين أيضا، فالى جانب ثلاثي فترة الاربعينات، برز العديد من الأسماء الجديدة الذين صاروا ينشرون نتاجاتهم ولأول مرة، ضمن مجاميع قصصية اضافة الى النشر على صفحات الجرائد والمجلات وفي مقدمة هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر، المرحوم محرم محمد امين ومصطفى صالح كريم وعبدالله ميديا ومحمد صالح سعيد وجمال بابان واسماء عديدة أخرى لم يتسن لهم نشر نتاجاتهم كمجاميع قصصية، وانما اكتفوا بالنشر في الجرائد والمجلات ومنهم: محمد مولود (مه م) وساجد ئاواره وجلال محمود علي وكاوس قفطان والمرحومان معروف البرزنجي ومحمود احمد وآخرون غيرهم.

اذن فالقصة الكردية ومنذ اوائل الخمسينات بدات تثبت حضورها ووجودها الحي في ساحة الأدب الكردي، فأصبح لها كتابها الخاصون بها ممن ركوزوا جهدهم عليها، ويمارسون كتبتها بشكل تخصصي. كما صار لها قراؤها والمعجبون بها كفن ادبي هادف وممتع في ذات الوقت. وبذا اصبحت من ناحية الكم أيضا لها وزنها الى جانب الألوان الأدبية الأخرى.

اما فيما يتعلق بفترة الستينات، وهي التي تلت ثورة تموز (١٩٥٨) فان لي رأياً قد يبدو لأول وهلة مجافياً للمنطق، لكنه الحقيقة بعينها. والرأي يقول إن هذه الفترة ليست سوى امتداداً لفترة الخمسينات فيما يخص مسيرة تطور القصة الكردية، ولكن مع فارق واحد هو أن الكتاب (وهم في غالبيتهم نفس كتاب الخمسينات) صاروا يكتبون ((وأيضا

حول غالبية مواضيعهم السابقة) بحرية تامه دونما خوف اووجل من الارهاب الذي كان مسلطاً عليهم وعلى شعبهم من قبل الحكم الملكي الرجعي البائد.

هذا بالاضافة الى أن الظروف الأستثنائية التي سادت كردستان اعتبارا من سنة ١٩٦١، قد أخذت تشكل عقبة كبيرة بوجه نشاطهم الأدبي وقيداً شل قدرتهم على الانتاج أساسا. ولذا تمضي السنوات الأثنتي عشرة (١٩٥٨-١٩٧٠) من تاريخ مسيرة القصة الكردية بالشكل التالي: الثلاث الأولى منها (١٩٥٨-١٩٦١) تكرار ولكن بحرية لما قبل الثورة. السبع التالية (١٩٦١-١٩٦٨) صمت مطبق الا ماندر. الاثنتان الأخيرتان (١٩٦٨-١٩٧٠) حركة متململة ومن بعدها كان الأنطلاق والذي سنعود الى شرح ما حققه في الشكل الكنيكي للقصة الكردية ضمن صلب موضوعنا.

الى هنا كان شأننا في هذه النبذة التأريخية مع الكم، ولكن لننتقل الآن الى النوع، وبالذات الى التكنيك واشكاله التي استطاع هؤلاء الرواد الأماجد السبيل اليها والظفربها. لاشك اننا ونحن نمتلك الآن الخبرة والمعرفة الواسعة بخصوص هذا الفن الأدبي، علينا ان ننحني اجلالاً لهم أولا كأناس بادروا قبل غيرهم للخوض في هذا الميدان، وثانيا لانهم قد بذلوا مابوسعهم واستخدموا ماتوفرت لهم من معرفة حتى زمانهم في هذا المجال لينتجوا لنا ماانتجوا.

وعل أية حال، كان الشكل الرئيسي والسائد في النتاج القصصي طوال كل الفترة الممتدة من ١٩٢٥ (تأريخ نشر القصة الأولى) وحتى أواخر الستينات، هو الأسلوب السردي وماتتبعه عادة من التقريرية والاطالة والسطحية في معالجة المواضيع والنهج الوعظي والارشادي فيها، وتصوير

الشخصية والحدث من الخارج فقط والتهويل والمبالغة في هذا التصوير.. الخ. لكننا نلحظ الى جانبه بعض نماذج قليلة قياساً إلى حجم المكتوب بالأسلوب السردي، قد نجح فيها كتابها (وربما دون وعي فني منهم) في التخلص من اسار هذا الشكل السائد وانتهاج اساليب اكثر حداثة، وعلى الأخص اسلوب المونولوج الداخلي، او نلحظ ومضات لهذه الأساليب في طيات القصص المكتوبة بالاسلوب السردي.

وطبيعي اننا لانقصد من وراء هذا التشخيص، دمغ جميع تلك النتاجات المكتوبة بالأسلوب السردي بالفشل والهزال، لأن القاص المبدع حتى لو استعمل هذا الأسلوب فأنه سيخلق عملاً ناجحاً. وكثيرة هي القصص الجيدة، بل والجيدة جداً، وخاصة ضمن نتاجات الاربعينات والخمسينات والتي لاتزال وستظل تقرأ باعجاب واندهاش. الا ان الاسلوب ذاته يحمل في طياته قدراً اكبر من الأصابة بالفشل لمن يستخدمه بالقياس الى الاساليب الاخرى. ذلك لانه يحد من حركته في الخلق والابداع ويجعله اكثر تعرضا للانزلاق في العثرات الفنية التي قلنا أنها تكون من تبعاته، اوهي من سيئاته الممكن حصولها.

أذن فان مسألة أشكال التكنيك المختلفة المتبعة في القصة الكردية، تبدأ مع مطلع السبعينات بتفجير فجائي وعلى نطاق واسع، بحيث يمكن القول بأنها تختلف كليا عما كانت عليه في السابق. وهذا ماسنحاول بحثه ضمن هذا الموضوع.

ب- حركة (روانگه- المرصد) كانت الضوء الاخضر

أن اي دارس منصف لأشكال التكنيك في القصة لفترة السبعينات، لابد وان يأخذ في حسبانه حركة (روانگه) الأدبية وتأثيرها في هذا المجال، مهما كان موقفه منها. ذلك لأنها هي التي اعطت في الواقع

الضوء الأخضر لوجوب التجديد ونفض غبار الركود عن الأدب الكردي باستنهاض همم الأدباء والشباب منهم بوجه خاص، لشحذ قدراتهم وقابلياتهم وأستنفارها للعمل بهذا الاتجاه.

حقا.. لقد ظهرت حركة (روانگه) الى الوجود وبدأت نشاطها في الوقت الملائم تماما.. في وقت كان الأدب الكردي يعاني من ركود شبه تام بسبب ظروف موضوعية أحاطته وشلت الحركة فيه من جهة، وفي وقت كانت نفس الظروف الموضوعية قد أخذت تمنحه فرصة الحركة وعودة النشاط اليه من جهة اخرى ولكن على الا تكون مجرد صورة مكررة أو امتداداً لما كان عليه قبلاً، وانما نهضة تجديدية تخطو به الى امام نحو التقرب اكثر فاكثر من اللحاق بالركب الحضاري للعصر، وهذا بالضبط ما حاولت أن تفعله حركة (روانگه)

شيء عن بدايات (روانگه)

هي كانت في بداية البداية مجرد دردشة بين مجموعة من الادباء لم يكن عددهم ليتجاوز عدد اصابع اليد الواحدة، وكان لدى كل منهم عالمه الداخلي الصاخب الساخط العاصف بمكنونات، هي خليط فوار من الرفض والتمني. رفض للجمود والركود وللتكرار، وتمني للاستنهاض والتجديد والوصول الى السمو. ولاغرو.. فلقد كانت لدى كل منهم تجارب حياتية لابأس بها. لم يكونوا فتياناً في عمر الزهور ولاشباناً قد فارقوا سن الرشد لتوهم، وانما كانوا في اعمار تمكنهم لمعرفة كل جوانب الموضوع التي يتناقشون حوله، وما يستهدفونه من جراء مناقشتهم والنتائج التي من الممكن التوصل اليها.

وحيث ان كل ماكان يهمهم من دردشتهم هذه هو الادب.. ادب شعبهم الكردي، فأنها كانت تجري بينهم علنا في ركن من اركان احد النوادي في

بغداد. وكان ان تم الاتفاق بينهم في النهاية على اصدار بيان ادبي هو ما اصطلح عليه بعد نشره ببيان (روانگه) دون ان تكون هذه التسمية من مقصدهم، وانما كانت مجرد احدى الكلمات المكونة لعنوان البيان الذي كان مؤرخا في (٢٥/٤/١٩٧٠) بجريدة (هاوكارى) الاسبوعية.

بعد نشر البيان

بعد نشره بفترة وجيزة اصبح في البدء مدار الحديث في المجال الادبية. ثم مالبث وان صار موضع النقاش على صفحات الجرائد والمجلات الكردية بين المعارضين لما ورد فيه، والمؤيدين له الذين كانوا بطبيعة الحال من الادباء الشباب والجيل الادبي الناشي الصاعد على وجه الخصوص. وعلى اثره، اي بعد ان بدات دائرة النقاش تتوسع وتتشعب وحماه يشتد، اطلقت حركة نقدية عارمة من عقالها، بحيث لم يشهد تأريخ الأدب الكردي الى ذلك الحين مثيلاتها فلقد ظلت هذه الحركة مستمرة في حيويتها على صفحات الجرائد والمجلات، طيلة الفترة الممتدة بين سنوات ١٩٧٠-١٩٧٤، وغالبيتها كانت تدور بين مؤيدي ومعارضي الحركة، هؤلاء يزكونها الى حد التقديس، واولئك يفندونها ال حد دمغها بالكفر والهرطقة بحق الادب الكردي. ومع ان الكثير من التشنج والتوتر واحيانا المهاترة قد رافقت هذه الحركة النقدية، الا أنها كانت غنية حتى بالمطارحات الفكرية.

(روانگه) تحث على التجريب

في الواقع لم تكن لدى موقعي البيان اية نتاجات ادبية تتصف بشكل واضح ومباشر بمواصفات الأدب الجديد الذي نادوا بوجوب كتابته. ولذا كان لابد لهم هم انفسهم قبل غيرهم البدء بالعطاء على هدى الأفكار

المطروحة في البيان، وخاصة بعد أن بادر أوائل الرافضين له ولما ورد فيه، الى توجيه السؤال المعقول التالي الى موقعيه على الأخص: ولكن اين هو نتاجكم الدال والمثبت لبيانكم؟!. فازاء هذه الحالة كان لابد لهم هم انفسهم قبل غيرهم ايضا اللجوء الى التجريب، لأن منطق الأمور يفرضه فرضاً اولاً، ولأنه الطريقة المثلى الموصلة الى الهدف أوالى نتيجة ما على الأقل.

فمثلا صحيح إنني كنت اشعر شخصيا كأحد الموقعين على البيان بوجوب التجديد في القصة الكردية، وبوجوب كسرها لطرق الجمود وانطلاقها عبر رحابها الفني والفكري الواسع، ولكن كيف؟!. لم اكن لأدري بالضبط.. لقد كان ذلك مجرد هاجس داخلي.. هاجس كنت قد كتبت قصتي (عادة فارغة) على هداه قبل ذلك بسنتين ثم نشرتها في (الدفاتر الكردية)[٦]. غير أن كتابة البيان ونشره ومن ثم ردود الفعل بصدده سواء منا نحن الموقعين عليه أومن رافضيه، قد شحذت وحركت هاجسي الداخلي ذاك او تلك القدرة الكامنة في، فبدات اكتب لا لاضيف رقماً آخر الى العدد السابق لنتاجاتي التي كانت شحيحة الى ذلك التاريخ على أية حال، وانما لأجرب قدرتي على التجديد تحقيقا لما قلناه في البيان.

نعم.. كان هذا حالي وحال كل فرد من المجموعة الموقعة على البيان، وهو مالم يكن غائباً عن بال الرافضين الأوائل له الذين واجهونا قبل اي شيء آخر كما قلت بسؤالهم المعقول: ولكن اين هي نتاجاتكم المقدمة على هدى الأفكار الواردة ببيانكم.. وأين هو النموذج – الحجرة الملقاة في البركة الجامدة كما تدعون؟!. (وكان هذا تلمحياً ساخراً منهم الى احدى اقوى العبارات الواردة في البيان التي فحواها: "ان هذا البيان هو بمثابة حجرة تلقى في بركة جامدة" والتي كان المقصود بها الوضع الراهن آنذاك للأدب الكردي.

نعم.. لقد كان التجريب هو الملاذ، كان هو الكفيل باثبات صحة ماورد في البيان من عدمها. فكان ان انطلق الموقعون عليه ليجولوا ويصولوا في رحابه، وفي اثرهم العشرات من الشعراء والقصاصين والكتاب ممن كان لهم وجود سابق بهذا القدر او ذاك على الساحة الأدبية، اومن الجيل الأدبي الصاعد الذي واتته الظروف الموضوعية، وساعدته بشكل استثنائي بالقياس الى الأجيال السابقة، على طرح انشطته الأدبية الفوارة على نطاق واسع، مما نتج منها ظهور وفرز العديد من الأصوات الجديدة التي انغمرت بغالبيتها، في موجة التجريب بانسجام عفوي مع دعوة البيان الى التجديد من خلال نهضة عامة وشاملة للأدب الكردي. حتى ان التحمس للتجديد وصل بالبعض من عناصر هذا الجيل الصاعد حداً، اعتبروا حركة (روانگه) وبيانها وما ورد فيه متخلفة جداً بالقياس الى ما يجب استهدافه في هذا المجال. فمثلا أحد هؤلاء قال عنها من خلال مقابلة صحفية معه: "انها -اي روانگه- كانت بيضة فاسدة لم ينتج عنها اي شيء".

والآن، اذا ماعدنا الى القصة الكردية الحديثة وتأثير حركة روانگه) على اشكالها التكنيكية، يمكننا القول بان اهم خدمة قدمتها لها، كانت هي اخراجها من بركة الجمود والركود، والقائه في دوامة من التجريب والبحث الدؤوب عن أشكال جديدة لها في التعبير فكراً واسلوبا. وحيث انني وكما هو واضح من عنوان موضوعي، استهدف البحث في اشكال التكنيك في القصة الكردية الحديثة، فانني اكون معذورا في عدم التطرق الى الأشكال الجديدة للتعبير فكراً. و لابد لي من القول قبل كل شيء بأن حملة التجريب تلك التي اشعلت حركة (روانگه) شرارتها، قد اتخت في ذروة عنفوانها (السنوات ١٩٧٠-١٩٧٣) المسارات التالية:

١- التجريب عن وعي وادراك بهدف الوصول الى نتائج إيجابية، اي التعرف على الشكل التكنيكى الأجمل والأفضل والأكثر قدرة على التعبير عن الموضوع المراد طرحه او الفكرة المطلوب ايصالها الى المتلقي: وكانت هذه الفئة تتعامل مع عملية التجريب باعتدال وحذر الى حدما، باذلة جهدها الجيد في تقديم أعمال قصصية ناجحة رغم تجريبيتها. وفعلا تعتبر الغالبية العظمى لتلك الأعمال الناجحة، من نتاجات المنتمين لهذه الفئة.

٢- التجريب الفوضوي، ومارسته فئة متطرفة كانت تتعمد عن سابق اصرار اقصى درجات الضبابية والغموض وحتى اللامعنى التام احيانا. ولقد اصبحت نتاجات هذه الفئة وبالا على جماعة (روانگه) لتحولها الى سلاح فعال بيد الرافضين لها في التصدي لها ودغمها بالهرطقة الأدبية.

٣- التجريب الكاربوني، اي تشكل فئة واسعة غير مستوعبة للقضية، وانما كان أفرادها مجرد مستنسخين لتجارب الفئتين السابقتين.

انتهاء فترة التجريب

لقد اخذت فترة التجريب تنحدر نحو الخفوت تدريجياً الى أن بدات تتلاشى كحملة عامة وشاملة، بعدما استنفذ المساهمون فيها (بشكل عام) اقصى ماكانت لديهم من قدرة على التجريب ومن امكانية على الخلق والأبداع فيه. وبذا بدأ كل منهم يستقر على الشكل او الأشكال التكنيكية التي وجد أوظن نفسه انه متمكن منها ويستطيع تحقيق النجاح فيها اكثر من غيرها. وطبيعي انني اتكلم عن المساهمين في حملة التجريب عموما دونما اعتبار لكون هذا او ذاك منهم قد حقق النجاح

فعلاً في محاولاته ام قد فشل، كما وأن نفس القول ينسحب ايضا على نتاجاتهم لما تلت فترة التجريب واستقرارهم على الأشكال الأثيرة لديهم. ذلك لأن مسألة الكشف عن النجاح او الفشل، إنما تندرج ضمن موضوع دراسة تلك النتاجات بحد ذاتها، تجريبية كانت أوغير تجريبية، في بحث مستقل، سواء لواحد منهم او لمجموعة وبالشكل الذي اشرت اليه آنفاً، ستكون عملية شاقة وعويصة، وستحتاج الى الكثير من الجهد والمتابعة الواسعة، مع الكثير من التأني والدقة والنظرة الثقافية ليأتي الحكم النقدي بصددها صائباً.

لقد حاولت في الصفحات القليلة السابقة، خلق انطباع عام لدى القارىء العزيز عن تاريخ القصة الكردية، وعن الأنعطافة التي حدثت فيها مع بدء حركة (روانكه) عام ١٩٧٠. أما الآن فانني سأدخل في صلب موضوعي مباشرة، اي التعريف بالأشكال التكنيكية الحديثة التي وجدت سبيلها اليها بعد التاريخ المذكور واستقرت فيها الى جانب الشكل السردي التقليدي الذي كان سائدا في السابق، وذلك دونما أية مقدمات لانتفاء الحاجة اليها.

اولاً: المونولوج الداخلي

من المعلوم أن مذهب (تيار الوعي) في الفن القصصي مشهور بأنه رغم عدم اهماله لسلوك وتصرفات الأنسان من الخارج، لكنه يولي اهتماماً اكثر لعالمه الداخلي بالغوص في اعماقه واطلاق العنان له ليعبر دونما خوف او وجل، عن النوازع والاحاسيس والأماني التي تمور فيها، والتي يموهها عادة عن العالم الخارجي مخفياً اياها في تلك الأعماق، اما لعدم انسجامها مع ذلك العالم الخارجي لأنهما متضادان، أو لكونها من المحرمات او لأنها تشكل عيباً وعاراً في نظر الخارج اوهي مستحيلة التحقيق.. الخ.

واذا كان هذا المذهب مهتماً بالعالم الداخلي للأنسان الى هذا الحد، فلا بد له من اللجوء الى استعمال نوع من التكنيك، يسهل له تحقيق هذا الهدف والذي هو بلاشك تكنيك المونولوج الداخلي (أي الحوار مع النفس او محاورة الذات) وهو ماطوره واستخدمه على نطاق واسع مبدعو مذهب (تيار الوعي) ومنهم (جيمس جويس وفرجينيا ولف ووليام فوكنر).

يعرف روبرت همفري في كتابه (تيار الوعي في الرواية الحديثة)(٧) المونولوج الداخلي على النحو التالي: "اذن المونولوج الداخلي هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي -في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للأنضباط الواعي قبل ان تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود- ص(٤٤)".

كما ويقسم المونولوج الداخلي الى نوعين: المباشر وغير المباشر. حول المباشر يقول: "المونولوج الداخلي المباشر هو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الأهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض ان هناك سامعا -نفس الصفحة".

وبموجب هذا التعريف علينا تشخيص شروط المونولوج الداخلي المباشر بما يلي:

١- عدم تواجد مستمع ما يفترض استماعه لما تقوله شخصيات القصة مع انفسها، وهذا يعني عدم تواجد القاريء ايضا.

٢- عدم حضور الكاتب، وهذا يعني بأن القاريء يجب الا يشعر اثناء القراءة بحضور الكاتب، في ذات الوقت الذي يفترض فيه عدم حضور القارىس نفسه ايضا.

٣- يجب ان يكون التعبير عن الداخل انسيابيا، وألا تكون هناك علاقة موضوعية متينة بين اجزاء مايعبر عنه، كما ويجب ان تتعرض سلسلة الحوارات والأحاديث ولأفكار الى القطع المستمر والسريع.

وعن المونولوج الداخلي غير المباشر كتب يقول "والفرق الأساسي بين هذين (التكنيكين) هو أن المونولوج غير المباشر يعطي القارىء احساساً بحضور المؤلف المستمر، بينما يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية او على نحو واضح. وهذا الفرق يعني بدوره، فوارق أخرى خاصة مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم في المونولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع في تقديم ذلك المونولوج. يضاف الى ذلك امكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المواد المعالجة، وامكان تحقيق الأنسياب والأحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه -ص٤٩".

أي أن الكاتب هنا يتحدث بنفسه ولكن على لسان شخصية من الداخل بعد ان يغوص في اعماقها. ومع انه يكشف بدقة وعن قرب نوازعها وأحاسيسها وأسرارها المخفية، الا أن القارىء يشعر بحضوره هو وحضور الكاتب وينتبه ان قليلا اوكثيراً لهذا الأنتباه.

وفي الحقيقة يمكن ملاحظة وجود هذا الشكل من التكنيك بصورته البدائية، وخاصة من نوع المونولوج الداخلي غير المباشر، في المراحل السابقة لمسيرة تطور القصة الكردية. ولكنه لم يصل حد النضوج والنمو من كلتا الناحيتين النوعية والكمية الا في سنوات ما بعد ١٩٧٠.

اذن يظهر لنا من التعريف الانف الذكر لروبرت همفري ومن شرحه له، بأن المونولوج الداخلي المباشر هو عدم وصول الكوامن في دخيلة البطل حداً من النضج والتبلور، بحيث يمكن تحويلها الى كلام معبر عنه

عن طريق اللغة، أي أن تكون في مرحلة ما قبل امكان التكلم بها، والذي إن اردنا الحقيقة، انما هو مجرد محاولة عويصة وجهد عنيد يبذله الكاتب من اجل السيطرة على تلك الحالة، والا ففي واقع الحال ليست هناك اية قوة، او لنقل ليست هناك لحد الآن اية قوة تستطيع عن طريق اللغة.. عن طريق الحروف والكلمات والجمل الامساك بتلك الحالة وايصالها الى القارىء كما هي. ذلك لأن المرء مهما حاول ومهما بذل من جهد، فأنه مضطر في النهياية للجوء الى اللغة، وهذا يعني انه يوصل نيابة عن الشخصية كوامنها تلك الى مرحلة من النضج والتبلور بحيث يمكن تحويلها الى كلام قابل للتعبير عنه بالكلمات وتسطيره عن طريقها على الورق ليقرأ. وواضح ان المسألة تبدأ من هنا بالعودة الى نقطة البداية، اي تظل تدور في حلقة مفرغة اوتدخل طريقاً مسدوداً.

وبالنسبة للقصة الكردية استطيع القول: باننا مع نضج ونمو قدراتنا في استعمال هذا الشكل من التكنيك وتطوره الكبير بالقياس الى السابق. لازلنا دون المستوى المطلوب مقارنة بما حققه فيه الكتاب الأوروبيون، وخاصة في المونولوج الداخلي المباشر الذي هو النوع الأكثر صعوبة، والذي يجب ان تتوفر فيمن يستخدمه الموهبة الأصيلة والكفاءة والقدرة على الخلق والابداع، غير انني استطيع القول ايضا باننا اكثر حظاً في النجاح كما ونوعاً في المونولوج غير المباشر حيث خطونا فيه خطوات افضل. فعلى سبيل المثال: قاصنا الشاب الراحل لطيف حامد في قصته (فصل من حكاية الشحاذ المجهول)[8] هكذ يبدأ بها: "كانت الحكاية التي شحنت بها جدتي عقلي، تمتص كالعلق باقة من النور من احساسي..".

وطاهر صالح سعيد في قصته (عندما لايفهم احدنا الآخر)[9] يقول "اتحقد علي؟!.. هل هذا صحيح؟!.. ان كان الأمر كذلك، فلماذا لايقر لها قرار ان لم ترسل في طلبي عدة مرات يوميا.."!". وعبدالله سراج في (الغذاء)[10]

"تفحصت ملابسه مع أن لون بنطاله لم يكن نفس لون سترته، غير انني لم اجد اى تنافر بينهما.."،. وكاكه مهم بوتانى في (ظل أمام خندق الموت)[١١] يقول "داخل تابوت اجد نفسي أشاهد جثتي في قفص كبير مصنوع من الزجاج. القفص محاط باناس اغبياء.." وصلاح شوان في (متمرد عن القافلة التائهة)[١٢] هكذا يبدأ "كنت أخطو وفكري شارد. ليلة امس شربت اكثر مما يجب. وفجأة التفت يمنة ويسرة.." وصدر الدين عارف في (جولة)[١٣] هكذا يبدأ ايضا "جسمي كان قد ثقل قليلاً وفكري اصابه الشلل وأحد أفراد الشرطة كان جالسا ها هناك فوق أحد الصناديق.."

في كل هذه النماذج يتحدث بطل القصة مع نفسه ولنفسه، اي ليس هناك اي مستمع ليتحدث له، ولذا يمكن القول بأن التكنيك المستخدم فيها هو المونولوج الداخلي. ولكننا اثناء قراءتنا لها نكون على علم مع كل سطر، نقرؤها بحضور الكاتب وبأنه خالق البطل فيها وانه هو الذي ينطقه ليحكي لنا ماوقعت له من احداث، او حتى اذا تغافلنا عن حضور الكاتب، فاننا سنظل على علم بان البطل رغم تحدثه مع نفسه ولنفسه، الا انه في واقع الحال يقصد ايصال تلك المعلومات الينا نحن، ثم عندما نمعن النظر في كيفية ذلك الايصال نرى انها منتظمة الصياغة والحبكة ومعقولة ومنطقية، كما وان الأحداث يجري التحدث عنها بوعي وادراك، اي أن البطل يعي مايقوله.

هذا هو النوع الأكثر تناولا للمونولوج غير المباشر في قصص مابعد (١٩٧٠) ولكن الى جانبه هناك نوعان آخران يستخدمان بكثرة. الأول عبارة عن خليط من محاورة البطل لنفسه مع تعليقات من قبل الكاتب كالوصف والتفسير وابداء الرأي، كما في قصة (الوقوف على رجل واحدة)[١٤] لمحمد رشيد فتاح التي تأتي بدايتها على شكل مونولوج داخلي للبطل، ثم يبدء القاص اعتباراً من وسطها بسرد البقية.

اوفي قصة (من قاموس رغبات هذه المدينة)[١٥] لرؤوف بيكەرد التي هي من نفس النمط. او في قصة (آهات فتاة راشدة)[١٦] لرؤوف حسن التي يتناوب فيها البطل والكاتب التحدث، تارة يتحدث البطل مع نفسه واخرى يبدي الكاتب تعليقاته.

اما في النوع الثاني، فأن القاص يغوص في اعماق بطله ليتحدث نيابة عنه بصفته على علم بكل مكنوناته، وليظهر الى الملأ نوازعه وعواطفه وامانيه وجميع أسراره المخفية. والمثل لهذه الشخصية هو بطل قصة (معاناة انسان هائم وراء النبأ الاخير لهذا العصر المتشابك)[١٧] لحسين عارف، حيث يعبر عن حلم يقظة له في مقطع (الحلم) مثلا في القصة على الشكل التالي "انحدر ساقطا في اعماق هاوية لاقرار لها، ظل يسقط ويسقط دون الوصول الى قعر ما ثم اجتذب الى الأعلى.. نحو سماء لانهائية. ظل يجتذب ويجتذب دون الوصول الى سقف ما. مرة واخرى وثالثة سقط نحو الأسفل واجتذب الى الأعلى. داخله الضجيج والسأم. احس انه يتعرض للسخرية، نظر الى الأسفل، شاهد ملايينا من صفوف اسنان صدئة تكشر بوجهه. رفع بصره الى الأعلى. وجد ملايينا من الألسن السوداء تصوب اليه فحيحها بغضب.. انتصب واقفاً.. الخ". او لدى احمد محمد اسماعيل في قصته (لوحة سريالية[١٨]) الذي يتحدث فيها عن بعض لحظات ما بين الوعي والأغماء لبطله ويقول "ركز نظره على المرآة الصغيرة المعلقة امام السائق، كانت قد امتلات بعشرات الشقوق الدقيقة، وكان وجه السائق الملطخ بالدماء يشكل لوحة سريالية تعكر مزاجه تدريجيا، ضباب قاتم وضع ستاراً امام عينيه، لم يعد يعي مايجرى داخل الضباب، شاهد عدداً من الأشباح تقف بجانبه، البعض من القدرة الذي كان لايزال باقيا في عقله، لم يكن يمكنه من تشخيص الزمان والمكان له.. الخ".

هذا بالنسبة للمونولوج الداخلي غير المباشر. أما في المباشر فاننا على العكس منه، لا نشعر بتاتا اثناء قراءتنا للقصة، بحضور الكاتب أو المستمع او حتى بحضورنا نحن ايضا، بل اننا نكون في حالة من القناعة التامة بان البطل انما يتحدث لنفسه فقط ولا أحد يدفعه الى التحدث، كما ولايهمه ان كنا نحن نستمع اليه ليوصل الينا الأشياء التي يقولها. وهذا يعني ان المسألة تعود لتتعلق بالجهد العنيد المبذول من قبل الكاتب الذي مع انك تعلم مسبقاً بانك ستقرا شيئاً يكون من صنعه هو، الا انه يضعك على الفور في حالة من الأنسجام الكلي مع البطل، ويجعلك تتحد معه الى درجة تعتبر نفسك وكأنك انت الذي تتكلم محدثاً ذاتك، وذلك لسبب بسيط، وهو انك كأي انسان اخر قد مررت بتلك الحالة لعشرات بل ولمئات المرات.

وكمثل على ذلك قصة (اصفر، احمر، اخضر، ازرق) للطيف حامد الذي هكذا يبدؤها "كانت الحديقة مزينة، ارتبكت قليلا، اخرجت البطاقة. مائدة –الكفاح–. توجهت نحوها. جلست أجلت بنظري فيما حوالي. خجلت. وددت لولم احضر. على المرء قبل مجيئه الى مثل هذه الأمكنة ان يرتب نفسه.. الخ"

لاشك ان البدء بالقصة على هذا النمط لايتفق تماماً مع المونولوج الداخلي المباشر، ذلك لان البطل عندما يقول "كانت الحديقة مزينة. ارتبكت قليلاً. اخرجت البطاقة.. الخ"، فان حركاته هذه تعتبر افعالاً خارجية وليست حوار داخليا. لكن المونولوج الداخلي المباشر الحقيقي يبدا بعد ذلك اي عندما يجلس على المائدة، ويبدو في الظاهر ان فتاة تأتي وتجلس معه ويبدا بالحديث معها، في حين ليس الأمر في واقع الحال على هذه الشاكلة، اي ان حضور الفتاة حضور وهمي او

خيالي، بالأضافة الى انه ذو بعد رمزي ايضاً. اذن فالبطل انما هو جالس لوحده ويحادث نفسه، في نفس الوقت الذي يعي مايجري في الحفلة، ويتحدث عنها لنفسه ايضا: عن طريق المونولوج الداخلي. وبمعنى اوضح، ان البطل رغم وجوده داخل حفلة وجلوسه على احدى الموائد واستماعه ورؤيته لما يجري وتحدثه به مع نفسه، فهو لايهمه قطعا وجود اي احد يحتمل او يفترض ايصال هذه المعلومات اليه، كما ولاحضور للكاتب والقارى ايضاً.

او الدكتور كاوس قفطان في قصته (في غرفة بلا جدران)[٢٠] رغم استخدامه شكل الحوار المسرحي فيها، الا انه يشطر البطل شطرين محولا كل منهما الى شخصية تختلف عن الاخرى، واحداهما تحاور الأخرى. أى مثلما اتى لطيف حامد بفتاة وهميه ليحاورها البطل يأتي هو الاخر بصورة لبطله ويصفها امامه ليحادثها. غير ان الفارق بين الأثنين هو ان الفتاة لدى الاول صامتة، وأن الصورة لدى الثاني تتكلم وتحاور.

وكنموذج لهذا النوع من المونولوج الداخلي أيضاً، يمكن الاشارة الى قصة (تداخلات الأشياء)(٢١) لحسين عارف. ففيها يأتي حديث البطل بضمير المتكلم وبصيغة المضارع المستمر، حيث يناسب حديثه بطريقة تيار الوعي دفعة واحدة ودونما أي توقف وباقصى سرعة انسيابية ممكنة، ليعبر عن فيض احاسيسه ومشاعره ومايجول في اعماقه من الأفكار ومواضيع متعددة ومختلفة ومتباعدة بعضها عن بعض في الزمان والمكان، بهدف تمكين نفسه من رؤية صورها مجسمة أمام ناظريه، وذلك دون ان يعنيه وجود أحد ما يكون على علم بذلك أو أن يقصد ايصال تلك المعلومات الى أي أحد.

ثانيا: المونتاج السينمائي

لاشك ان عملية المونتاج تشكل بالأساس ركناً مهماً من أركان الفن السينمائي وانه من مبتكراته. لكن الاتجاهات الجديدة في الفن القصصي، وخاصة اتجاه (تيار الوعي)، قد استفادت منه واستخدمته على نطاق واسع وخلاق. يقول روبرت همفري في تعريفه له "ويشير المونتاج بالمعنى السينمائي الى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أوتداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، او وضع صورة فوق صورة، او احاطة صور مركزة بصور اخرى تنتمي اليها ص ٧٢". ثم يقول "وقد اشار داتشيز الى طريقتين في تقديم هذا المونتاج في القصص: الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها ان يظل ثابتا في المكان، على حين يتحرك وعيه في الزمان. ونتيجة ذلك هو المونتاج الزمني، اي وضع صور او افكار من زمن معين على صور أو افكار من زمن آخر. والطريقة الاخرى -بالطبع- ان يبقى الزمن ثابتاً، ويتغير العنصر المكاني، الامر الذي ينتج عنه المونتاج المكانى ص٧٢-٧٣". كما ويسمى بـ (عين الكاميرا) ايضا، لأنها تقدم مجموعة من المشاعد دفعة واحدة في وقت واحد.

من الممكن مشاهدة بريق لهذا الشكل من التكنيك ايضا وبصورته البدائية في هذه القصة او تلك من نتاجات ماقبل ١٩٧٠، لكننا نجد له حضورا جيدا وعلى نطاق واسع في العديد من النماذج لنتاجات الفترة اللاحقة على ذلك التاريخ، وهذه المسألة لها صلة مباشرة بالشكل التقريري الذي كان سائدا قبل ذلك، فعندما يكون هذا الشكل سائدا في الفن القصصي لايمكن لمثل ذلك التكنيك ايجاد موطىء قدم راسخ له لوقوف أحدهما على الضد من الآخر تماما، ففي حين يتم عرض

الأحداث لدى الشكل الأول بصورة متسلسلة وحلقة اثر حلقة، وكذلك الشخصيات يصار الى تحريكهم وفق ترتيب منتظم، اي ان البداية والقمة والنهاية والعقدة ايضا ضمن اطار تلك الأركان الثلاثة، يخطط لها وفق نظام محكم معين، كما وأن الوصف الدقيق المفصل حد التطويل والاسهاب المملين يصبحان خميرة لاغنى عنهما في القصة، يصبح تقطيع الحلقات بعضها عن بعض لدى الشكل الثاني، واعادة ترتيبها بنسق مغاير، والتقاط صور ومشاهد متفرقة وتجميعها حول صورة او مشهد رئيسي يمكن النظر اليه من العديد من الزوايا، وكذلك تصوير الشخصيات في أماكن وازمان مختلفة وتشبيكها، يصبح السمة الأساسية لهذا الشكل من التكنيك الذي وان كان يعني في الظاهر نوعا من التعقيد والفوضى، الا أنه في الحقيقة يتوافق مع الوجه الحقيقي للحياة ذاتها وبكامل ابعادها، وبذا يكون هذا الشكل الفني قد قربنا اكثر ومكننا على وجه افضل من التعبير عن ديناميكية ذلك الواقع اليومي المعاش الذي يستميت الشكل التقريري في الركض وراءه بهدف الأمساك به دون جدوى، أي اننا نستطيع القول: اذا كان الشكل السردي حالة من الأنحباس على هامش الواقع الحي للحياة والعجز عن اللحاق بركبه المتحرك بتسارع هائل، فان شكل المونتاج السينمائي يفسح المجال واسعا للأنغمار في خضم ذلك الواقع والظفر بامساك أكبر عدد ممكن من اسراره.

فلو دققنا النظر في اي حدث حياتي يومي من اكثر الاحداث بساطة الى اكثرها تعقيدا، لوجدناه اكثر تشابكا واشد صعوبة من امكان التعبير عنه وعن جميع جوانبه بمجرد القول: هكذا بدأ وهكذا جرى وانتهى، ذلك لاننا عندما نستقصى عن جذوره ونتحرى في العمق منه عن كافة

تشعباته، سنرى له العديد من الوجوه والتراكيب والتي بامكان القاص السيطرة عليها عن طريق تكنيك المونتاج السينمائي بصورة افضل بكثير من السرد التقليدي. نعم.. باستطاعة القاص تصوير أي مشهد حياتي باقصى ما فيه من الحيوية والكشف عن اكبر قدر من اسراره، ومن ثم تصويره للقارىء ممزوجا بوجهات نظره ومنطقه الفكري ومفهومه الخاص حوله وفق قدراته في الخلق والابداع، ليمنحه (القارىء) في النهاية معلومات جديدة ذات نفع له مما لم يكن قد تعرف عليها من قبل، او تذكيره بمعلومات كانت خامدة لديه على الاقل.

وكمثل على استخدام هذا الشكل من التكنيك نشير الى قصة (نقطة سوداء فوق الشارع العام)[٣٦] لمحمد فريق حسن التي رغم أن الزمن فيها هو بصيغة المضارع المستمر، الا انه وعن طريق تيار الوعي للبطل، يحتوي العودة الى الماضي والذهاب الى المستقبل، اي ان الزمن يجري قطعه من الحاضر الى الماضي، ثم العودة الى الحاضر والذهاب الى المستقبل، ثم الى الحاضر مرة اخرى.. وهكذا. وهذا هو المونتاج الزماني كما سبق وأن اشرنا اليه.

ان هذا التغيير في الزمن بمساعدة المونولوج الداخلي، يعتبر النوع الأكثر شيوعاً لهذا الشكل التكنيكي في قصصنا، ففي غالبية نماذجه، ولأن البطل يتحدث بالمونولوج الداخلي، نجده ثابتا في مكان ما، في حين يتحرك وعيه في الزمان. فمثلا في نفس قصة (لوحة سريالية) لاحمد محمد اسماعيل نرى البطل راقداً في المستشفى (المكان) بينما وعيه في انتقال مستمر بين الحاضر والماضي وخاصة لحظات وقوع حادث الاصطدام

اوفي قصة (وللصمت لسان)[٣٢] لعبدالله السراج هكذا تبدأ:

"مضى على (جوامير) يومان وهو رابض امام باب المستشفى. وهذا قد ذكره بأيام وقوفه في ميدان العمال.. الخ". اي ان جوامير وهو واقف امام باب

المستشفى، يعود بذاكرته الى أيام كان يقف فيها في الميدان الذي عمال البناء يتجمهرون فيه طلباً للعمل، ثم الى قريته التي انتقل منها الى المدينة، ثم الى الغرفة التي يسكنها.. والخ". فيتم من خلال هذه الجولة عبر الزمن ايضاح احداث القصة لتعود وتنتهي من حيث بدأت.

والى جانب هذا النوع، هناك نوع آخر شائع ايضا وهو لجوء القاص نفسه (لابطل القصة) الى تقطيع سلسلة الأحداث، ليصار الى دمج الأجزاء المقطعة كرة أخرى وبطريقة فنية، بعد أن يلقي منها جانبا مايراها غير ذات قيمة، أو يغير من زوايا عرضها ليجعل من هذا رئيسيا ومن ذاك ثانويا، أو يتوقف عند هذا او ذاك منها ويمر على البقية مرور الكرام.. الخ. وواضح ان كل ذلك يجري في ذهن القاص اثناء عملية الكتابة وليس بعدها كما قد يبدو من الشرح الذي قدمته هنا. والذي يجلب النظر في المظهر الكتابي لهذا النوع، هو تسمية مقاطع القصة اوبالاحرى مقاطع الحدث الى جانب العنوان الرئيسي والتي هي في الواقع محاولة من قبل القاص لتجديد سيطرته على مسار سلسلة الاحداث والتشعبات التي اوقعها فيها، اي ضمان نجاح عملية المونتاج التي يقوم بها.

ان النماذج لهذا النوع كثيرة، ونكتفي بالأشارة فقط الى البعض منها مثل: (الخيال العقيم لأهريمن)[٢٤] لسلام منمي، و (ثلاثة دهالين)[٢٥] لرؤوف حسن، و(كان هناك شخص اسمه بارام)[٢٦] لعبدالله السراج، و(ثلاثه مواقف في روح واحده)[٢٧] لطاهر صالح سعيد.
و(ذرية قانون التراب والمخيض)[٢٨] لحسين عارف.

أن السر الأكبر في المجال الواسع امام شكل المونتاج في الفن القصصي، يكمن في قدرته على تصوير الحياة للقاريء بكل سعتها وامتلائها واحتوائها، على كل غريب وعجيب من الأحداث والمواضيع وشتى انواع المعاناة وكل اشكال التعقيدات. كما بامكانه عرض كل

ذلك امام انظاره بالطريقة التي يمكنها استنهاضه وتحريضه ودفعه لاتخاذ موقف معين تجاهها، ليتصرف على هداه ويعمل من اجله.

ثالثا: الأسلوب البرقي في الصياغة

ان احد سلبيات الأسلوب السردي هو الأسهاب او التطويل، اي ملئ، صفحة أو اثنتين حول شيء ما يكون باستطاعة القاص المقتدر في مجال التكنيك الحديث، التعبير الكامل عنه من خلال جمل معدودات، وهذا مايسمى بالأسلوب البرقي في الصياغة. فالمقصود به اذن التعبير عن اوسع واكبر قدر من المعاني باقل عدد من الجمل والعبارات، وهذا بدوره له علاقة مباشرة بمدى قابلية الكاتب في السيطرة على اللغة وتطويعها باعتبارها أداته الفعالة في التعبير.

ولكن لنتساءل: من اين تأتيه تلك القابلية في السيطرة والتطويع؟!. بهذا الصدد اقول: صحيح أن المران والممارسة الكثيرة للكتابة والمتابعة الدائمة، تصقل مقدرة الكاتب وتحقق له تلك السيطرة على اللغة التي يمكن ان تبعد حتى القاص الذي ينتهج الأسلوب السردي في الكتابة، عن سلبية الأسهاب والتطويل، لكن القاص الذي يستخدم الأسلوب البرقي في الصياغة تأتيه تلك السيطرة على الأغلب من استخدامه الأشكال الحديثة للتنكيك في الكتابة، وخاصة شكل المونولوج الداخلي والمونتاج السينمائي اللذين يفرضان السرعة في الايصال والتكثيف والأيجاز التام في اللغة. فمن الواضح أن المرء عندما يحادث نفسه (وخاصة في المونولوج الداخلي المباشر) لايكون مجبراً على تحريك عضلة لسانه لكي يحول بنتيجتها الكلمات والجمل الى اصوات معبرة للمعاني التي يقصدها، مما يقصر الطريق له بلاشك

ويهيء له السرعة في التعبير لذات نفسه. في حين على القاص تحقيق ذلك على الورق مما يجعله في النهاية مضطراً للجوء الى تحريك عضلة لسانه والتعبير عن الكلمات والجمل بطريق الأصوات.

ولكن الى ماذا يؤدي كل ذلك الجهد المبذول الخارق للعادة في التعبير الأعتيادي؟!. لاشك انه يؤدي الى خلق ذلك الأسلوب البرقي في الصياغة. اي ان القاص وان لم يستطع تحقيق الهدف المستحيل الذي تمناه، لكنه استطاع الاقتراب منه على الاقل باسلوبه البرقي.

ان ماقلته بخصوص المونولوج الداخلي، يصح قوله بالنسبة للمونتاج ايضا، وخاصة في حالة (عين الكاميرا) التي هي عبارة عن تقديم مجموعة من المشاهد في اماكن متفرقة دفعة واحدة وفي وقت واحد. والمقصود هنا تقديمها عن طريق اللغة في اقل عدد ممكن من العبارات او الاسطر، أي ان تكون هذه العبارات والأسطر مشحونة الى اقصى مداها بالغنى والكثافة والعمق في المعاني.

ومع أن هذا الأسلوب البرقي في الصياغة قد اتبع بهذا القدر او ذاك في نتاجات الكتاب الذين استخدموا تكنيك المونولوج او المونتاج السينمائي، الا أن النجاح المتحقق ليس على مستوى واحد فيها جميعا. وهو مايدفعني الى القول بان مستوى النجاح هذا يتعلق بمستوى النجاح المتحقق في الشكلين الآخرين ذاتهما.

واذا ماأردنا ايراد النماذج لهذا الشكل، فان من السهل علينا تشخيص العديد منها بالنظر لكثرة نتاجات كتابنا التي هي من هذا النوع، وأيضا لعدم وجود اية صعوبة في هذا التشخيص. ولكنني اكتفي بتقديم اربعة مقاطع قصيرة لأربعة نماذج فقط.

فمن قصة (١+١=١)(٢٩) لرؤوف بيگەرد: "جلست جنب طفلها. كانت تفكر بعلبة حليب وملابس اطفال مزركشة. مدت يديها الى ساقيه النحيلتين. صدمت خياشيمها رائحة منفرة. اجالت ببصرها في الغرفة مجدداً... الخ".

ومن قصة (غرفتان حمراوان)(٣٠) لصلاح شوان: "تصاعدت من الشيء فرقعة. بدأ الضجيج يتعالى مجدداً. امتطينا الشيء مثلما نزلنا منه. لم تكن العجلات لتبدو لناظري، غير ان الدكاكين عندما بدأت تتراجع الى الخلف، علمت انها تدور. ووجه المرأة بدأ يدور معها. نظرت الى ساعتي. كانت كالسابق تدور.. الخ".

اومن قصة (اصفر، احمر، ازرق) للطيف حامد، نفس المقطع السابق منها الذي اوردناه في مكان آخر من هذا الموضوع.

اومن قصة (معانات رجل...) لحسين عارف: "..في البداية لفه الصمت ثم انشرح. وفجأة جاءته وخزة في الكبد. فان تفض وتشنج. غزاه الأنفعال والحزن وداهمه الألم. صمت على حزنه وألمه كرة أخرى. صديق له وضع يده على كتفه. انتفض ايضا. صديقه استغرب منه، تساءل... الخ".

رابعا : اللجوء الى الرمز

ان الحديث عن مثل هذا الشكل من التكنيك الذي ظهر بغزارة في قصص اعوام مابعد ١٩٧٠، حديث شيق ودسم حيث ينطبق عليه بحق المثل الكردي القائل: عجين يتطلب وفرة من الماء!. لماذا ولم وكيف ظهر، وماهي اسبابه، وماذا كان يبغي وينشد.. الخ. انها اسئلة كثيرة ومعقدة والاجابة عليها ليست هينة، بسبب تعلقها بمسائل أخرى ليس من شأننا الخوض في تفصيلها هنا. ولكن لابد من حلول ذلك اليوم الذي تكون هذه المسائل فيه قد دخلت في ذمة التأريخ، وتكون الأجابة على الاسئلة المتعلقة بها قد اصبحت من صلب عمل مؤرخي الادب.

اما بالنسبة لبحثنا هذا فيكفي ان اشير: بقدر ماكان اللجوء الى الرمز كشكل تكنيكي مورس على نطاق واسع، نتيجة لموجة التجريب

من اجل التعرف على اساليب حديثة في التكنيك، فأنه كان في الوقت ذاته ملاذا للتعبير بواسطته عن وجهات نظر فكرية وسياسية خاصة لمن لاذوا به. أو الاصح أن نقول: ان محاولة الترويج لوجهات النظر الفكرية والسياسية تلك والتمرد على غيرها اورفض غيرها، هي التي شجعت القصاصين على الاهتداء اليه أولاً، وعلى ممارسته على نطاق واسع ثانيا. ولقد كان لكل من الظروف الموضوعية العامة والظروف الذاتية الخاصة للقاص دورها من هذه الناحية. علما بأن الكثيرين ممن لجأوا الى الأسلوب الرمزي هذا، كانوا اما ملتزمين بهذه الجهة السياسية او تلك، او كانوا على الأقل يميلون كأفراد الى هذه الأيدولوجية أو تلك. وطبيعي أنها ظاهرة تسترعي الأنتباه وتستوجب الدراسة الدقيقة عندما يحين اوانها.

وعلى اية حال فان هذا اللجوء المكثف الى الرمز قد تجسد في ثلاثة محاور رئيسة، اوبالاحرى في ثلاثة طرق متباينة هي:

١- الرمز الأسطوري

كيف؟.. لاتحدث عنه.. ولكن رجائي أن تتبعوا مسلسل المشاهد التي سأعرضها، وليكن حضور المشاهد في اعينكم كحضورها لدى من يكون في نوم مزعج او نوم غير اعتيادي. هانحن نتحرك ونسير. هانحن نصل امام باب مدينة مسورة. الباب هائل الضخامة. يقف عنده حارسان. كل عضلة من عضلات سواعدهما تلوح وكأنها فوهة مدفع. عيونهم تنانير تطلق حمماً من النيران. اذن علينا التزام الحيطة والحذر ازاءهما. ولكن كلا!.. فها هما يفتحان لنا الباب على مصراعيه. وندخل ونجد أن المدينة وسكانها اكثر غرابة من السور والباب والحارسين، نرى رجالا لهم يد واحدة وعشرة ارجل. وآخرين برجل واحدة وعشر

ايادي، لاشيء طبيعي في هذه المدينة، العظام موضوعة أمام المواشي كعلف، والكلب يجتر التبن بدل لحس العظم. نعم.. هكذا حال المدينة وبمقدوركم اضافة اي مشهد غريب وعجيب آخر يخطر ببالكم الى ماذكرناه نحن، الى ان يحين موعد احساسنا باقتراب مصدر خوف ورعب كبيرين منا. وفي الواقع فاننا لن نرى ماهية ذلك المصدر ابداً. إلاانا نظل نحس به مع احساسنا بالخلاص الاكيد منه ايضا. ومن هنا يتدفق الغضب والاحتجاج من اعماق وعينا تجاه هذه المدينة الأسطورية المرعبة، فتجد رغبة تحطيمها وأبعادها عن الحياة الانسانية مكانا لها في قلوبنا.. وعندما نأتي على قراءة السطر الأخير للقصة، فأن الرغبة الساكنة في قلوبنا سرعان ماتنتقل الى رؤوسنا وافكارن، وتشرع في تدقيق وتمحيص ماشاهدته أو بالأحرى ماقرأته عيوننا. وبهذا تكون الرموز الصغيرة ومن ثم الرمز الاسطوري الكبير قد ادى دوره وفاعليته في التأثير علينا.

لقد لاحظت بأن قسما كبيراً من قصصنا ذات الأسلوب الرمزي الأسطوري يدور حول هذه المدينة الاسطورية، ولكن دون ان يكون المفهوم حولها او القصد الرمزي منها واحدا لدى الجميع، مع ان الجميع يلتقون في خطوطها العامة. فمثلا لدى عبدالله السراج في قصته (المجتمع الحديدي)(٣١) كل شيء في المدينة بما فيها الناس من الحديد والفولاذ، فهو يقول "لقد كان المنظر جذابا. رجل احمر يتبعه طفل اخضر. رجل ملون تتقدمه امراة متأكسدة. ورايت الكثيرين بفتقدون يدا اواحدهم كان بدون رجل بحيث استعان بانبوبة كبديل لها... الخ."

او حسين عارف في قصته (المادة الثانية من قانون ذرية التراب والمخيص)(٣٢) يقول: "في الليلة السابعة في النهار السابع... هبت

عاصفة سوداء على المدينة فقذفت عليها سبعة الآف أسد وسبعة الآف نمر وسبعة الآف ذئب. وكانت ابواب المنازل تفتح لها على مصاريعها تلقائياً... الخ".

اولدى محمد مولود –مهم– في قصته (القبة)(٣٣)، ورؤوف بيكەرد في (رحالة مدينة العبيد)(٣٤) ورؤوف حسن في (عذاب القبر في نفق –بابا–)(٣٥) ولطيف حامد في (قسم من اسطورة المتسول المجهول)(٣٦). فأن الحديث يجرى دائما عن تلك المدينة الاسطورية، ولكن كل حسب اسلوبه في الكتابة اولا وحسب رمزه الرئيسي الخاص به ثانيا.

اما في نماذج اخرى كقصة (صلد اله الشر في جرح الشجرة)(٣٧) لكاكه مهم بوتاني، و(مخاض مشهد)(٣٨) لعبدالله ئاكرين، فان اله الشر واله الخير يغدوان دلالتين رمزيتين بدلاً من المدينة الأسطورية. كما وفي قصص اخرى نصادف العشرات من الدلالات الرمزية هي اما من نسيج خيال الكاتب اي من مبتكراته، او لها اصول تأريخية بين الناس سواء كانت حقيقة او اسطورية.

اذن فأن اهمية اللجوء الى هذا النوع من الرمز، بقدر ماتكمن في تعبيره عن مغزى او هدف خاص يقصده الكاتب، تكمن في اشاعته ايضا جواً من المعاني والمعلومات في القصة ذاتها. فعلى سبيل المثال عند تضمين الكاتب قصته لواحد اواكثر لمثل هذه الرموز (اله الشر، اله الخير، كاوة، ضحاك.. الخ)، فانه يثير لدى القارئ سيلاً من المعارف والمعلومات المتكونة عنده في وقت سابق على قراءته للقصة حول هذه الرموز، بحيث لايبقى عليه سوى أن يربطها بالمعلومات الجديدة المطروحة من قبل الكاتب ضمن القصة، ومن ثم التعرف على المغزى الأساسي لها والذي بامكان القارئ الواعي والذكي فهمه بسهولة. وانذاك يغدو السيل سيلين ويصبان في بحر معلوماته حول الحياة واسرارها.

هذا بالنسبة للرموز ذات الجذور التاريخية، أما في حالة ابتكارها من قبل الكاتب، فانها ستسبب الصعوبة في الفهم لدى القارء من جهة، وتستوجب كفاءة ومهارة اكثر واعمق لدى الكاتب من جهة اخرى، فهناكما في حالة المدينة الأسطورية، يتلقى القارى فيضاً من المعلومات في وضعها الراهن فقط دون اي حضور للتأريخ ليمده بالمساعدة على الفهم، ذلك لان الرموز من نسج خيال الكاتب نفسه.

٢-الرمز الضبابي

وفيه تتحرك شخوص القصص مثل الاشباح، وقل الشي ذاته عن الأحداث التي تبدو وكأنها تدور داخل ضباب كثيف او في الظلام. ومع ذلك فان الشخوص والاحداث تلك تعبر عن دلالات رمزية في مجمل مواقفها وكيفية تسلسلها، لتظهر بكليتها الهدف الرئيسي للكاتب من قصته.

فمثلا عند محمد رشيد فتاح في قصته (استراحة في مرحلة تفتح الجنبذة)(٣٩) نحس بان الجدة هي العمود الفقري في القصة، وهي التي تتحدث وتحرك الاحداث كلها. وفي النهاية نعلم ان الجدة هذه ليست انسانا من لحم ودم وعظم، وانما هي التاريخ الذي صار ينطق ويتحدث عن نفسه، ليصبح بالنتيجة دلالة رمزية لقصد معين.

أو سلام منمى في قصته (خيال اله الشر العقيم)(٤٠) حيث يرينا شخصية نفهم من تصرفاتها بانها اله الشر من دون اطلاق اسم معين عليه كأن يكون فلانا ابن فلتان، انما هو ظل اي اله للشر يتحرك في الحياة.

أومحمد مولود في (البداية و النهاية)(٤١) الذي يسمي بنفسه شخصية قصته الرئيسية بـ (الشبح) ناسجاً حوله عدداً من الرموز مثل: (العملاق، العاصفة البركان، الجبل، الشمس، القمر) وغيرها من الرموز التي لكل منها دلالته الخاصة في تعامله مع الشبح وله مغزاه.

او رؤوف بيگەرد في (الفارس)(٤٢) الذي نجد لديه: (الفارس، والحصان، الصقر، الملك، الجندي، الجار، الشبكة، حبات السبحة) كلها رموز ثانوية تشكل بتسلسلها وتماسها بعضها مع بعض وتحركاتها، رمزاً اساسياً عن مسألة معروفة ومعلومة.

أوجهان عمر في (مقبرة الأحياء)(٤٣) حيث الرمز الرئيسي مركز على المسألة ذاتها، فالمسرح والمشاهدون وممثلو المجلس والمقبرة ومسؤولها هم مفاتيح الوصول اليها، اعلان عن هدف ومقصد الكاتب.

وعلى اية حال فأن هذا النوع من اللجوء الى الرمز اكثر غراقا في الضبابية والغموض من اللون الاول واصعب على الفهم بالنسبة للقارئ منه، ذلك لأن على القارئ هنا ان ينتقي حسب ظنه وطريقة فهمه الخاصة، مفتاحا من بين كومة من المفاتيح ليفتح به باب الرمز الرئيسي ويقف على قصد الكاتب.

٣-الرمز الواقعي

في الحقيقة يعتبر هذا النواع من الرمز اكثر شيوعا من النوعين الآخرين واكثر استخداما من قبل الكتاب، لأنه اسهل قيداً من الناحية الفنية، اضافة الى أن استيعابه يجري بيسر وبدون تعقيد قياساً الى النوعين السابقين. فالقصة من حيث مظهرها الخارجي هنا تقرأ كأنها قصة واقعية اعتيادية سواء بشخوصها او باحداثها ووقائعها. فهذه الشخوص والاحداث تتصرف وتتوالى كما هو مألوف في الحياة اليومية. غير أنها على الصعيد الداخلي اوماهو مبطن في طياتها، تصبح رموزاً معينة تشكل بمجموعها الهدف المتوخى لدى الكاتب.

ومع ذلك فلو حدث اشكال لدى القارئ في فهمها –وهذا مجرد افتراض –فأنه في هذه الحالة انما يطالع قصة واقعية اعتيادية، رغم انها

تبدو في نظره في معظم الحالات قصة سطحية وساذجة لفقدانها عناصر الخلق والابداع. وهذا نابع بطبيعة الحال من خلفيتها الرمزية، وذلك بسبب تركيز الكاتب جل اهتمامه لهذه الناحية.

عديدون هم اولئك الذين جربوا مواهبهم في هذا المجال، وهناك ثمة تباين من حيث مستوى ابداعهم وتفوقهم فيه، فمنهم من عالج هذا النوع من الرمز في قصصه معالجة فنان مقتدر، في حين لم يستطع الآخرون تحقيق هذا المستوى من النجاح. ولذا اكرر مرة أخرى بأنني عند اختياري للنماذج هنا، لم أكن في معرض الحكم النقدي عليها بالنجاح او الفشل، وإنما اخترتها لمجرد كونها تندرج ضمن النتاجات التي استخدم فيها هذا النوع من الرمز. اضافة الى سهولة معرفتي – ان لم اكن مخطئا – لمفاتيح رموزها.

ففي قصة (الرجل الصالح)(٤٤) لمحمد رشيد فتاح، تصبح القطة والرجل الصالح والجبل والفأرة مفاتيحا لرموزها. وفي قصة (هياس)(٤٥) لأحمد محمد اسماعيل هتاف الاولاد وانواع العابهم. وفي قصة (حكاية نسيت بدايتها)(٤٦) لمحمد موكري، المسرح والممثلون والرواد الاربعة. وفي قصة (ثلاث صور ومسافر منهك)(٤٧) لمصطفى صالح كريم، كيلاس وپرشنگ ويادگار. وفي قصة (اغاني المتشرد المتمرد)(٤٨) لكاكه مهم بوتاني، المتمرد ومقابله والقرية وسكانها.

وفي كل الاحوال فأن اللجوء الى الرمز بانواعه الثلاثة قد فرضته بدرجة رئيسية ظروف موضوعية، مع عدم التقليل من دور العوامل الذاتية التي ساعدت في دفع الكاتب نحو البحث عن الجديد في التكنيك للقصة الكردية، وشجعتهم على طرق باب التجريب لهذا الغرض الذي فتح امامهم افاقا واسعة لشحذ قدراتهم وقابلياتهم باتجاه الخلق والابداع على صعيد اشكال التكنيك، مما جعل بالنتيجة افق المعرفة في ميدان فن كتابة القصة في الادب الكردي اكثر اتساعا.

ملاحظات لابد منها

١- المادة الأساسية لهذا الموضوع مأخوذة من دراسة نشرت لي باللغة الكردية في مجلة (المثقف الجديد/ العدد ٦٣/ ١٩٧٧) بعنوان (اشكال التكنيك في قصص سنوات مابعد ١٩٧٠).

وكانت في الحقيقة نص محاضرة كنت قد القيتها قبل ذلك بفترة وجيزة في مدينة اربيل بدعوة من جمعية الفنون الجميلة/ فرع اربيل.

٢- لم اضف شيئاً جديداً الى ماأخذته من الدراسة المذكورة، بل ترجمته ترجمة نصية. غير انني أهملت بعض الفقرات أوأجزاء منها، اما لعدم قناعتي بها الآن، او لأنها فائضة عن المطلوب.

٣- ارتأيت التمهيد للدخول في الموضوع (أي المادة الأساسية) بحديثين مقتضبين جداً عن:

أ- نبذة تاريخية عن القصة الكردية مأخوذة بايجاز مكثف من كتابي المعنون (القصة الفنية الكردية/ ١٩٢٥-١٩٦٠) باللغة الكردية، صدر عن دار الثقافة والنشر الكردية عام ١٩٧٧.

ومن دراستي المعنونة (الواقعية الانتقادية في القصة الكردية) نشرت ضمن كتاب (ملتقى القصة الأول).

ب- حركة (رونگه) الأدبية (١٩٧٠-١٩٧٤) التي لابد وان يقترن الحديث عن الأشكال التكنيكية الجديدة في القصة الكردية بالحديث عنها ان سلباً او ايجاباً، ذلك لأنها هي التي مهدت الطريق وشجعت على التجريب في الأقل بحثاً عن الجديد للادب الكردي لمرحلة مابعد ١٩٧٠.

هوامش:

١- مجلة (بليسة- الشعلة) - عدد نيسان ومايس ١٩٦٠.

٢- جريدة (زيان - الحياة) - الاعداد من ٢٩ الى ٥٦ وهو العدد الأخير منها، تضم (١٨) حلقة من القصة ١٩٢٥. وجريدة (زيانه‌وه-الانبعاث) التي حلت محل السابقة الاعداد/ ١ الى ٢٦ منها تضم (٥) حلقات اخرى.

٣-هذه القصة منشورة في العددين (١، ٢) من مجلة (شمس كردستان) -١٩١٣- كردستان تركيا، بحسب قول الأخوين - فندي.

٤-طبعت هذه القصة وقدم لها الدكتور احسان فؤاد سنة ١٩٧٠.

٥-مجلة (روناكي- النور) الأعداد (٧، ٩، ١١) -١٩٣٦. علماً بأن كاتبها يقدمها بالقول (هي رواية كردية تقع في ١٠٠ صفحة) وهذا يعني انه قد اتم كتابتها عند ارسالها الى المجلة، او ارسال تلك الأقسام اليها.

٦-الدفاتر الكردية - المجلد الثاني- مارت ونيسان -١٩٧٠.

٧-ترجمه الى العربية الدكتور محمود الربيعي - الطبعة الثانية- مطابع دار المعارف بمصر- ١٩٧٥.

٨-مجلة (بيان) - العدد ١٢- ١٩٧٤.

٩-مجموعته القصصية (من بين شدقي الموت)- ١٩٧٣.

١٠-مجلة (المثقف الجديد) - العدد ٢٢- ١٩٧٤.

١١-مجموعته القصصية (صلد اله الشر) ١٩٧٣.

١٢-جريدة (هاوكاري- التضامن) - العدد ٥- ١٩٧٣.

١٣-مجلة (بيان) - العدد ٥- ١٩٧١.

١٤-مجلة (المثقف الجديد) - العدد ٢- ١٩٧٣.

١٥-المصدر نفسه - العدد ٤٣- ١٩٧٥.

١٦-المصدر نفسه - العدد ٣- ١٩٧٣.

١٧-مجلة (الكاتب الكردي) - العدد ٨- ١٩٧٣.

١٨-جريدة (هاوكاري) - العدد ٣٤٨- ١٩٧٦.

١٩-مجلة (بيان) - العدد ٩- ١٩٧٣.

٢٠-المصدر نفسه - العدد ٣٤- ١٩٧٦.

٢١-مجلة (المثقف الجديد) العدد ٥٥- ١٩٧٦.

٢٢-المصدر نفسه.

٢٣-جريدة (هاوكاري) العدد ٣٦١-١٩٧٧.

٢٤-مجموعة قصص (التبرعم) مجموعة مشتركة- ١٩٧٣.

٢٥-مجلة (الكاتب الكردي) - العدد ٧- ١٩٧٣.

٢٦-مجلة (المثقف الجديد) - العدد ٥٢- ١٩٧٦.

٢٧-مجموعته القصصيدة (من بين شدقي الموت)

٢٨-مجلة (الكاتب الكردي)- العدد ٥-١٩٧٢.

٢٩-مجلة (المثقف الجديد) العدد ٤٦- ١٩٧٦.

٣٠-المصدر نفسه- العدد ٥٤-١٩٧٧.

٣١-مجلة (بيان) العدد ١٦-١٩٧٤.

٣٢-مجلة (روانكه) العدد ٢- ١٩٧٢.

٣٣-مجموعته القصصية (قصص مه م) ١٩٧٠.

٣٤-مجلة (المثقف الجديد) - العدد ٢٠- ١٩٧٤.

٣٥-مجموعة قصص (التبرعم)

٣٦-مجلة (بيان) - العدد ٦- ١٩٧٢.

٣٧-مجموعة قصص (صلد اله الشر)

٣٨-مجموعته القصصية ١٩٧٣.

٣٩-مجموعته القصصية (بريق في ظلام دامس) -١٩٧٢.

٤٠-مجموعة قصص (التبرعم)

٤١-مجلة (الكاتب الكردي) – العدد ٤- ١٩٧٢.

٤٢-المصدر نفسه – العدد ١٠ – ١٩٧٣.

٤٣-المصدر نفسه – العدد ٦- ١٩٧٢.

٤٤-مجموعة (قصص مختارة) ملحق مجلة (شمس كردستان) ١٩٧٦.

٤٥-جريدة (هاوكارى) -١٩٧٦.

٤٦-مجلة (المثقف الجديد) العدد ١٣-١٩٧٤.

٤٧-مجموعة (قصص مختارة)

٤٨-مجموعة قصص (صلد اله الشر)

دراسة مطولة

ملاحظة :

كتبت هذه الدراسة خصيصاً للملتقى الأول للقصة العراقية الذي عقد في مصيف صلاح الدين عام ١٩٧٨. وقد تمت قراءة جزء منها في احدى جلسات الملتقى ثم نشرت بالكامل ضمن الكتاب الذي ضم جميع محاضرات الملتقى وكان صديقي الحميم الأستاذ محي الدين زنگنه قد تولى مهمة التقديم والأداره للجلسة التي قرات فيها الجزء من الدراسة.

-ح. ع-

الواقعية الأنتقادية كأتجاه رئيس في القصة الكردية

تقديم: محيي الدين زنگنه

أيها الأصدقاء.. اسعدتم مساء[1].

امسيتنا لهذا اليوم مكرسة للحديث عن القصة الكردية، وبشكل اكثر تحديداً عن "الواقعية الانتقادية في القصة الكردية". والحديث عن القصة الكردية اي حديث، بالنسبة لمعظم الحاضرين الكرام، لابد ان يصطدم بعدة عقبات في طريقه الى تحقيق الغرض المنشود منه، وهو تكوين معالم صورة عمومية عن واقع القصة في الادب الكردي المعاصر. فالقصة الكردية ولاسباب خاصة تتعلق بها وبقدرة مبدعيها على التوصيل واثارة الاهتمام، ولاسباب عامة تتعلق بالظروف الموضوعية التي تحيط بها وبكتابها، تعيق انتشارها وتطورها بهذا القدر او ذاك،

التي لايشكل بحثها والدخول في تفاصياها مهمتنا الحالية.. لم تحقق سيرها باتجاه تأسيس معرفة شاملة او حتى شبه شاملة بينكم وبينها. فحتى الان وبالرغم من مرور أكثر من نصف قرن على ميلادها، اذ يرجع تاريخ نشر اول قصة كردية الى عام ١٩٢٥ استنادا الى (حسين عارف) نفسه في فهرسته الذي لايزال مخطوطا، عن القصة الكردية. اقول بالرغم من هذا التاريخ الطويل نسبيا، فان القصة الكردية تكاد تكون مجهولة، ان لم تكن كذلك فعلا. ليس بالنسبة للمثقفين العرب وحسب وانما بالنسبة للعديد من المثقفين الاكراد انفسهم، الذين لم تتهيأ لهم فرصة تعلم لغتهم القومية، والاطلاع عبرها على ما في ادبهم من مجالات الابداع والفن.

وانه بلا ريب، لمن المستحيل ان تنهض مرة واحدة، بالرغم من كل ما نعطيها من اهتمام، ونوفر لها من اسباب النجاح، بمهمة التعريف تعريفا وافيا، وحتى شبه واف بالقصة الكردية، لا لضخامة الانتاج القصصي الكردي، او لتعذر تتبع منابعها واصولها التاريخية الاولى ولا لصعوبة العثور على نماذجها الفنية، فهذه امور لا تشكل في اعتقادي، حتى في حالة وجودها، عائقا كبيرا امام الباحث الجاد. وانما لعدم امتلاك معظم الاشقاء العرب اية فكرة. بشكل يكاد يكون تاما عن القصة الكردية، لعدم اطلاعهم عليها. بيد اننا نأمل ان نجد في حديث الاستاذ حسين عارف، ما يسد بعض هذا النقص في معلوماتنا، ويحقق قدرا من التعارف الاولي بيننا وبين القصة الكردية، على الاقل.

ولعل ما تهيأ لحسين عارف من تجربة فعلية، على صعيد الابداع، في ممارسة كتابة القصة الكردية الفنية،التي يعتبر احد كتابها البارزين ان لم يكن ابرزهم فعلا، من شأنه ان يجعل حديثه لا حديث تسلسل وارقام ومصادر وتواريخ، على اهمية هذا النوع من الاحاديث وانما دعوة للدخول معه الى عالم القص الساحر والخروج باضاءات كاشفة لاصولها

وتنوع اشكالها وتأثير التيارات والاتجاهات، وقدراتهم الابداعية على فرزها والتعبير عنها على صعيد الفن، عبر الخلق والابداع. فعلى هذا الصعيد، أعني صعيد الفن، لايكمن أهمية هذا التيار الفكري او ذاك الاتجاه الفني في تبني الكاتب لهما وحسب، وانما في مقدار ماتهيأ له من امكانية ابداعية في تحويلهما الى فن.. يعبر عنه شخوصه في مواقفهم الحياتية داخل عملية الابداع القصصي أو الروائي.

هي دعوة تعتمد التذوق الذاتي والتقييم الشخصي ولكن من غير الاخلال بالبحث الموضوعي والنقد العلمي. فالاستاذ حسين عارف بالاضافة الى كونه قاصا مبدعاً، اثر في القصة الكردية بعدد غير قليل من قصصه الفنية الناضجة، يتمتع بثقافة نقدية جيدة ونظرة موضوعية الى الامور، تؤهله بهذا القدر او ذاك، للوقوف على خصوصية الابداع القصصي، عند زملائه القاصين، بتجرد ونزاهة. او على الاقل هذا ما كشفه لنا كتابه النقدي الهام الذي اصدره في العالم الماضي حول القصة الكردية –وعنوانه (القصة الكردية الفنية – عام ١٩٦٠).

وحسين عارف، ايها الاصدقاء، لم يعد اسما مجهولا في الساحة الادبية، حتى بالنسبة للعديد من المثقفين العرب، على ما اعتقد، او امل على الاقل اذ ترجم عدداً غير قليل من قصصه الى اللغة العربية، ونشر في مختلف الصحف والمجلات العراقية.

وان كان لابد من التعريف به ومن خلاله وبشكل مبسط جدا بالقصة الكردية المعاصرة، فلنقل أنه:

*ولد في السليمانية عام ١٩٣٦.

*تخرج من كلية الحقوق – جامعة بغداد– عام ١٩٦٥.

*يعمل حاليا نائبا لرئيس تحرير جريدة هاوكارى –التضامن– التي تصدرها باللغة الكردية مديرية الثقافة الكردية العامة، في وزارة الثقافة والفنون.

*نشر قصته الاولى بعنوان "شاى حلو" في مجلة "شهفهق" – الفجر – التي كانت تصدر في كركوك عام ١٩٥٧ – مشاركا بها في المسابقة القصصية التي اعلنتها المجلة المذكورة. وقد فاز بجائزتها الاولى.

*اصدر عام ١٩٥٨ كتيباً صغيراً عن الشاعر الكردي (كامران) بعنوان "كامران والشعر الحديث".

*اصدر عام ١٩٥٩ كتيباً آخر بعنوان (فتاة نغدة) وهو مجموعة قصائد من شعر كامران مترجمة الى اللغة العربية.

*وفي عام ١٩٥٩ ايضا اصدر مجموعته القصصية الاولى بعنوان (في سوح النضال). ولعلنا نستطيع من عنوانها وفترة صدورها ان نتعرف على مضامين قصصها.. التي كانت ذات سمة ثورية تعاني بسبب قدرات كاتبها المحدودة اذ ذاك، من العيوب والنواقص الفنية التي تعاني منها قصص من هذا النوع، وبهذا الاتجاه عادة، عند كتاب لم يمتلكوا بعد ادواتهم الفنية، ولما يدركوا بعد العلاقة الجدلية الكائنة بين الخاص والعام، وبين الذات والموضوع.

على العموم، كانت هذه المجموعة من القصص، استجابة سريعة للمناخ الثوري الذي ساد العراق ابان ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ المجيدة. لم تستطع كل نوايا كاتبها الطيبة. وافكاره الوطنية الثورية ان ترتفع بها إلى مستوى القصص الفني الناضج.

*تعقب هذه المجموعة فترة صمت، تستغرق تسع سنوات من عمر الكاتب لاينشر خلالها سوى اربع قصص قصيرة، لا يعتد بها كثيرا من الناحية الفنية هي الاخرى، ربما احساسا من القاص بقصور ادواته الفنية، واخفاقه في تقريب المسافة بين طموحه في كتابة القصة الفنية الناضجة وقدراته الابداعية، وانتظارا وسعيا حثيثا منه لاجل استكمال ادواته الفنية وتحقيق هذا الطموح.

ان فترات الصمت بقدر ماتكون قاسية في حياة الفنان الاصيل اذ تبعده عن قرائه، فهي ضروري وذات فائدة عظيمة، لانها تعني رفض الفنان للرديء الممكن وسعيه الحثيث باتجاه تحقيق الرائع الممتنع.

وآمل ان لا يحمل تقييمي السلبي لقصص حسين عارف الاولى على الظن، بانها كانت اسوأ القصص المنشورة في تلك الفترة من عمر القصة الكردية. ابدا.. بل ربما كانت، على الرغم من كل ما فيها من عيوب ونواقص على مستوى التكنيك القصصي افضلها. ذلك لان القصة عموما كانت واقعة تحت تأثير المقالة الاجتماعية الاصلاحية، وعاجزة عن تحقيق الشكل الفني الذي يميزها عن المقالة، فقد كانت الا في نماذج جد قليلة، لا تتعدى عدد اصابع اليد الواحدة، مفتقرة الى ابسط المقومات الفنية للقصة الحديثة، حتى بالقياس الى شقيقتها القصة العربية، التي كانت قد حققت اذ ذاك انجازات فنية عالية ولا سيما عند رائدي القصة الفنية في العراق، الاستاذ عبدالملك نوري والاستاذ فؤاد التكرلي، ولم تكن رؤى القاص الكردي لتتجاوز باى حال من الاحوال الوقوف عند سطح المشكلات الاجتماعية والسياسية وطرح الشخصيات البائسة الغارقة في بؤسها وشقائها، تحت اطنان من الاحزان والالام، بقصد اثارة اكثر المشاعر بدائية عند القارىء واستدرار عطفهم عليها. او الشخصيات ذات القوة الخارقة المتجاوزة للطاقة البشرية، التي على ايديها تتحقق عدالة موهومة، عبر نظرة مانوية الى الواقع والانسان لاترىفيهما الا جانبا واحدا فالشرير شرير الى النهاية.. والخير خير الى الابد، مخالفة بذلك ابسط قوانين الجدل والتطور. وتحت اشكال غاية في السذاجة والبدائية تعتمد السرد المباشر، والهتاف الذي يصل في احيان كثيرة حد الزعيق والصراخ. مما جعل هذه القصص اشبه بعرائض الاسترحام او "عرض حال" المعدمين والجياع.

بيد ان المتتبع لهذا الواقع بدقة واناة، وعبر جدلية، يستطيع ان يخرج بنتجية وهي، ان هذا الواقع الجامد الراكد للقصة الكردية وعموم الادب الكردي، كان هو الواقع الظاهر، او السائد على مستوى النشر بتعبير اكثر دقة. اذ ان عملية مخاض قاسية مؤلمة كانت تجري. وان واقعا اخر، جديدا كان في سبيله الى التبلور والنضج. والدخول في صراع شديد مع ما هو قائم وسائد. انه واقع احتدام الصراع الطبقي، والتعبير عن نفسه، على مستوى البناء الفوقي للمجتمع الكردي، بشكل خفي اولا في مجال الادب والفن –الذي هو موضوع حديثنا، حاويا في اعماقه بذور الرفض والتمرد، على حالة الاختناق التي وجدت الطاقات الشابة نفسها رازحة تحتها وتعاني منها اشد المعاناة، والتى انعكست بشكل واضح في مبادرة حسين عارف نفسه ومجموعة من زملائه الشعراء وكتاب القصة الشباب وهم: (الشاعر شيركو بي كهس، والقاص كاكه مهم بوتانى، والشاعر جلال ميرزا كريم، والشاعر جمال شارباژيري) الى اصدار بيان ادبي تحت اسم (روانگه) أي المرصد، عام ١٩٧٠ يعلنون فيه بوضوح رفضهم لانماط الكتابة السائدة، وبحثهم، او محاولاتهم في تحقيق اشكال ابداعية جديدة، تحقق قدرا اكبر من الانسجام بين الشكل والمضمون، بين نواياهم الطيبة وافكارهم الثورية وبين التكنيك الحديث للكتابة الفنية، وتمهد لكتاباتهم طريقا أفضل للدخول في عالم المعاصرة والحداثة، مستفيدين بلاشك من واقع الابداع الفني المتحقق في الشعر والقصة عند زملائهم العرب. فالثقافة العربية كانت ولاتزال احد اهم روافد ثقافة الكاتب الكردي، واحد اكبر واوسع جسور الاتصال بينه وبين الثقافة الاجنبية عبر الترجمات العديدة ولمختلف جوانب الثقافة التي تظهر في العربية.

معذرة، ايها الاصدقاء، اذا كنت قد اطلت الحديث بعض الشيء.. فان لهذا الحديث صلة وثيقة بواقع القصة الكردية والادب الكردي عموما، هذا

الواقع كان على ما بينته، بايجاز شديد، يعاني من الركود والتخلف والجمود. فجاء بيان (روانگه) اشبه بحجر يلقى في بركة الادب الكردي الراكدة، على امل تحريكها ودفعها نحو الامام والتخلص من الجمود والتقليد.

وقد احدث بيان –روانگه– ردود فعل متباينة، اتسمت بالعنف والمغالاة. فمن متحمس له الى حد اعتباره قانونا للكتابة الجديدة. ومن رافض ومستنكر له إلى حد اعتباره مروقاً وكفراً يستحق موقعوه العقاب.

لاشك ان الخطأ في كلا الموقفين من البيان واضح. فان الوقوف بهذا القدر من الجمود، عند أيٍّ منهما، والانطلاق عبره في ميدان الادب والفن من شأنه ان يعود بأفدح الاضرار لمجمل الثقافة القومية. فللبيان جوانبه الايجابية وتأثيره الايجابين كما له جوانبه السلبية وتأثيره السلبي على واقع الادب الكردي. فاذا كان قد ساهم الى حد بعيد في تحريك الأجواء الادبية الكردية.. وفي هزّ القناعات الفنية السابقة والحث على البحث عن اشكال جديدة للتعبير.. كما ساعد على ظهور حركة نقدية ربما لاول مرة في الادب الكردي، تتسم بقدر غير قليل من النضج والوضوح الفكري والفني، فانه ايضا قد ساهم –ربما دون ان يريد ذلك موقعوه في انغمار الكثير من الشباب في الشكلية وطرح ما لايمت الى الأدب والفن بصلة، تحت اسم التجديد والتجاوز والتخطي.. الى جانب ظهور دعوات فوضوية بالتخلي عن التراث، والتطاول على قمم عالية في الادب الكردي امثال "گوران" وسواهم من الشعراء المبدعين.. الى اخره من امور لا مجال لبحثها في هذه الكلمة القصيرة.

ومهما قيل في شأن هذا البيان، فاننا نستطيع ان نصل الى تقييم حقيقي له، عبر نتاجات موقعيه الفنية، على مستوى الشعر والقصة التي ظهرت على صفحات الجريدة التي بادروا انفسهم باصدار ثلاثة اعداد منها في عام ١٩٧٠، هذه النتاجات التي اتسمت بفهم عال لوظيفة الادب والفن.. وبانجازات تطبيقية على صعيد الشعر والقصة.

ومن المعروف جيداً، ان النقلات الكبرى في الادب والفن كما هي في المجتمع والواقع الموضوعي، لا تتم ببيانات فوقية.. وانما تكتسب هذه البيانات أهميتها وقيمتها الحقيقية وتتحول الى قوة فاعلة في المجتمع وفي الادب والفن اذا كانت تعبيراً عن تناقضات محتدمة في الواقع الموضوعي وفي المفاهيم الادبية والفنية، وعن توفير الشروط الموضوعية والحاجة المادية للتغيير. ومن هنا.. يمكننا القول بان بيان (روانگه) كان تعبيرا ولو مبسطا عن هذه الحاجة للتغيير.. والتعبير عن الواقع الجديدالنامي الذي تحدثت عنه في بداية حديثي.

على ان ما يهمنا من هذا الامر كله، هو ان الاستاذ حسين عارف اصدر، على هدى البيان هذا، مجموعته القصصية الثانية، بعنوان "حزمة آلام غضبى" محاولا فيهااستلهام روحه ومفاهيمه في الابداع والخلق، عبر قصص جديدة اتسمت بقدر اكبر من النضج الفني وروح المعاصرة والحداثة.

وفي السنوات السبع او الثمان الاخيرة، استطاعت القصة الكردية ان تحقق انجازات اكبر على صعيد الفن، والالتصاق بالواقع عبر الشوق الدائم لتغييره نحو الافضل والاجمل. ويمكننا ان نشير الى اسماء العديد من كتاب القصة الشباب، الذين ظهروا في هذه الفترة، أمثال رؤوف بيگەرد – ومحمد موكرى– ومحمد فريق حسن – والقاصة هيرو كوران.. وغيرهم لا تحضرني اسماؤهم الان من الذين يؤمل ان يسيروا بالقصة الكردية خطوات اوسع نحو افاق التطور والازدهار.

اصدقائي الأعزاء.. اكرر اعتذاري لهذه الاطاله التي لم اجد مناصا منها، لاعطائكم صورة مبسطة اولية جدا ومبترة وناقصة، وربما، عن واقع القصة الكردية المعاصرة.. تسهل بهذا القدر او ذاك، معرفة اتجاهاتها وتأثير التيارات الفكرية والفنية فيها وغيرها من الامور المتعلقة بها، التي سيوضحها الاستاذ حسين عارف، في بحثه عن "الواقعية الانتقادية في القصة الكردية"... فليتفضل...

حاشية:

(١) ايضاح لابدمنه: حين كلفت من قبل اللجنة التحضيرية، لملتقى القصة الاول في مصيف صلاح الدين، بتقديم الزميل حسين عارف وبحثه عن "الواقعية الانتقادية في القصة الكردية" قبل ايام قليلة من الملتقى، تصورت الامر يقتصر على بضع كلمات اقولها ارتجالا اثناء التقديم، للتعريف بالكاتب وبحثه..فلم اعد شيئا، اي شيء معتمدا على ما يأتيني اذ ذاك عفو الخاطر. ولكن وبعد التداول مع بعض زملائي من الادباء الاكراد، المدعوين الى الملتقى استقر رأينا على ان تكون كلمتي تعريفا مركزا مكثفا بالقصة الكردية، ولا سيما بتلك الجوانب التي لا يتطرق اليها بحث الزميل حسين عارف بسبب ما تقتضيه طبيعة بحثه ومحدودية موضوعه. ولكن كيف السبيل الى كتابة شيء، اي شيء، ناهيك عن كلمة يفترض ان تنهض بمهمة ضخمة مهمة تعريف اشقاء اعزاء بموضوع لا يمتلكون اية فكرة عنه، لاسيما ونحن نعيش اياما الى درجة من الامتلاء، بالفرح واللقاءات والمحاضرات لا تكاد تترك لاجسادنا فرصة للراحة...

فاغتنمت فرصة قيام المدعوين جميعا بزيارة الى (شقلاوة) (يوم الثلاثاء) فقبعت وحدي في الفندق، في صلاح الدين، ورحت اكتب هذه الكلمات العاجلة، لتلقى في عصر اليوم ذاته. ولم يدر بخلدي قط ان تثير ما اثارته من اعجاب واهتمام الحاضرين بها، الى حد يدفع بالزملاء في مجلة "الاقلام" الغراء ان يطلبوا الي الموافقة على نشرها في المجلة،

ضمن الملف الذي تقرر اعداده للملتقى مع البحث استكمالا للفائدة وحرصا منهم على اكمال صوره –قدر المستطاع– للملتقى، مما حملني ان اطلب اليهم منحي بعض الوقت لاعادة كتابتها بخط اكثر وضوحا يجنبها الاخطاء المطبعية ولكي يتسنى لى ردم بعض الفجوات التى كنت اردمها اثناء الالقاء ارتجالا.. ومن هنا فان كلمتي المنشورة هذه قد باتت تحوي بعض الاضافات التي تقتضي امانتي الاشارة اليها، ولاسيما بالنسبة للزملاء الذين استمعوا اليها اثناء الالقاء، بالرغم من انها اضافات طفيفة جدا لاتتعدى عبارة هنا او اسما، وتعديلا لصياغة هذه الجملة او تلك. وعدا ما أشرت اليه، فلا جديد ولا حذف في الكلمة. وأخيراً.. فلعل ما ذكرت يعذر كلمتي ما فيها من نواقص وعدم احاطة بموضوعاتها بالشكل الذي ينبغي.

الفصل الأول

حجم القصة في الأدب الكردي بلغة الببليوغرافيا

قبل ان ادخل في صلب موضوعي، ارى ان محاولة خلق انطباع عام بطريق لغة الأرقام عن حجم القصة في الأدب الكردي، كلون ادبي جديد لا يزيد عمره كثيرا عن نصف قرن من الزمن، سيكون عملا نافعا ومرغوبا، ذلك لأنه سيختزل لنا على ما أعتقد الاجابة على الكثير من التساؤلات الثانوية (و الفرعية التى لابد وان تطرح نفسها في سياق البحث. ثم انني سأحاول ان افعل نفس الشيء بالنسبة للدراسات النقدية ايضا. وسأستند في ذلك على الفهرست الذي كنت قد نظمته للقصة الكردية عام ١٩٧٦ وضمنته نتاجات فترة نصف قرن، أي من (١٩٢٥– ١٩٧٥)، ومخطوطته محفوظة الآن لدى المجمع العلمي الكردي بانتظار طبعها ونشرها. أما بالنسبة للدراسات النقدية فسأعتمد على مسودات الفهرست الذي نظمه لها زميلي رؤوف حسن في نفس الوقت الذي نظمت فيه فهرست القصة، ومخطوطته هي الاخرى محفوظة لدى المجمع، وقد قدمناهما سوية بأمل اصدارها معا ضمن كتاب واحد. علما انه ضمن فهرسته القصص المترجمة الى اللغة الكردية الى جانب الدراسات النقدية.

والآن فانني لغرض الايجاز والتركيز، سألخص ما استهدف قوله بهذا الخصوص في النقاط التالية:

١–بلغ عدد النتاج القصصي المنشور خلال الفترة المذكورة بحسب فهرستي (١١٠٠) الفا ومائة قصة. ولدي القناعة بأنه لم يفتني تسجيل سوى عدد قليل مما يحتمل أن تحويه صفحات بعض أعداد من جرائد ومجلات قديمة لم أتمكن من الحصول عليها. وطبيعي انني لم اهتم بالناحية النوعية للقصص. اذ من المعلوم ان منظم الفهرست ملزم بتسجيل الكمية بغض النظر عن النوعية التي هي من اختصاص الباحث والناقد.

٢–اذا ما نظمنا خطا أو جدولا بيانيا لهذا العدد من النتاج سواء من حيث مسيرة القصة الكردية عبر مراحل تطورها او لتحديد فترات ازدهارها وركودها، سنتوصل الى النتائج التالية: خلال كل الفترة الممتدة بين سنة (١٩٢٥) التي هي سنة نشر القصة الاولى وحتى (١٩٣٩) التي هي سنة صدور مجلة (گەلاوێژ) والتي اعتبرها أنا بداية مرحلة جديدة، لا يتجاوز المحصول عدد اصابع اليدين. ويرتفع العدد في الاربعينات الى أربعة اضعافه تقريبا. ثم خلال فترة العشرين سنة التالية (١٩٥٠–١٩٧٠) لا يتجاوز العدد اكثر من ستة اضعاف مجموع نتاج الفترتين السابقتين، على وجه التقريب. أما ما نشر خلال السنوات الخمس التي تلي ذلك، أي سنوات ما بعد بيان آذار، فأن العدد يبلغ ضعفين ونصف الضعف لمجموع ما نشر خلال السنوات الخمس والاربعين التي سبقتها، وهذا يعني ان الارقام ستكون على التوالي (١٠، ٤٠، ٣٠٠، ٧٥٠)، انه لتوسع كمي هائل حقا، هائل الى حد الاندهاش. أنا لست أدعي دقة الارقام. الا انني واثق تماما من دقة اللوحة في نتيجتها النهائية.

أما فيما يخص تحديد فترات الازدهار والركود، فأن الفهرست يرينا فترتي ازدهار بارزتين فيما اذا اعتبرنا الاربعينات مرحلة متقدمة لفترة النشوء والنمو.. الاولى: في سنوات (١٩٥٢–١٩٥٨)، اي فترة مخاض

ثورة تموز الوطنية التي بلغ الصراع فيها بين القوى الرجعية الاستعمارية وبين قوى التقدم ذروته. والثانية: خلال السنوات الخمس التي تلت بيان آذار الذي فجر دفعة واحدة الطاقة الكامنة الهائلة التي أنتجت الرقم المدهش المذكور. ولكن بالمقابل فان السنوات الممتدة بين اندلاع حرب اقتتال الاخوة في ايلول ١٩٦١ وحتى سنة ١٩٦٧، هي اكثر الفترات جدبا وقحطا بالنسبة للقصة الكردية في مرحلة نضجها، اي مرحلة الخمسينات وما بعدها، فعلى امتداد ست سنوات لم تجد طريقها الى النشر سوى خمس عشرة قصة تقريبا وعلى صفحات هذه الجريدة او المجلة اليتيمة أو تلك. علما ان المنشور ضمن كراس أو كتاب لا وجود له بتاتا. أما فترة الركود الثانية فهي التي حدثت في السنوات (١٩٤٩-١٩٥٢)، ولكنها في الواقع ليست بنفس أهمية الفترة السابقة، لانها لا تستلفت النظر بنفس المستوى من الخصوصية التأريخية.

انني اعتقد ان فترات الركود والازدهار هذه تشكل موضوعا جديرا بالدراسة والبحث بشكل مستقل من قبل نقاد القصة ودارسيها.

٣-ان القصة الكردية منذ نشأتها وحتى الآن ظلت ملازمة في مسيرتها للصحافة الكردية بحيث يمكن القول بأنها "ولدت وترعرعت وشبت في كنفها، بل وأنها لا تزال ورغم تجاوزها سن الخمسين أسيرة رعايتها، ولغة الارقام خير دليل على ذلك. فمن مجموع الالف ومائة قصة نشر اكثر من ثمانمائة قصة منها في الصحف والمجلات، والبقية منشورة ضمن الكراريس والكتب. علما بأن قسما كبيرا مما حوته هذه الكتب، نشر للمرة الاولى في الصحف والمجلات أيضا.

٤-لدى تدقيقنا في أوضاع الكتاب بمواجهة ممارسة هذا اللون الادبي نلاحظ الظواهر التالية: عدم اتمام القصة وفي مرحلة النشوء

بشكل خاص. فهناك العديد من القصص وردت في نهاية القسم المنشور منها عبارة (البقية في العدد القادم) أو (لها تتمة)، لكننا لا نجد لها اثرا بعد ذلك، ونبقى في حيرة من امرنا ازاءها. هذه الظاهرة خاصة بنتاجات العشرينات والثلاثينات رغم وجود حالات أخرى في الفترات التي تليها.

وهناك ظاهرة الكتاب الذين اسميهم أنا بالمستطرقين، أي الذين نشروا قصة واحدة أو قصتين ثم غابوا عن الميدان. وامثال هذه القصص لكونها تشكل التجارب الاولى لكتابها، تعتبر بغالبيتها المطلقة هزيلة وفجة مع وجود بعض حالات استثنائية تجعلنا نتأسف لترك كتابها الميدان. ثم ان هذه القصص تشكل في الحقيقة نسبة الاكثرية من مجموع النتاج. ومن جهة اخرى فاننا حتى من بين الكتاب الذين ظلوا على نشاطهم واستمرارهم على العطاء لفترة طويلة، لا نجد من بلغ في عدد قصصه اكثر من خمس عشرة قصة، الا عند وصولنا الى السبعينات. وهذا يعني أن الكتابة لديهم انما كانت نشاطاً عرضيا، في حين أصبحت الآية معكوسة لدى جيل السبعينات.

٥-يوضح الفهرست للدارس والباحث على وجه الخصوص مشكلة عليه أن يحسب لها حسابها لانها تسبب له الكثير من الارباك والتشوش تلكم هي مشكلة الاسماء المستعارة للكتاب. فهناك نسبة كبيرة من نتاجنا القصصي نشرها كتابها باسماء مستعارة وبأشكال ورموز مختلفة قد تدل على الحروف الاولى من الاسم او لا تدل عليه بتاتا، او ان كاتبا واحدا يعمد الى النشر بعدة رموز. واذا كان الامر يهون قليلا بالنسبة لمن اشتهر منهم فيما بعد واعطى الايحاء بهذا الشكل أو ذاك لنسبة الرمز السابق اليه، فأنه يصبح من الصعوبة بمكان بالنسبة لجمهرة المستطرقين في حال اتخاذهم اسماءا مستعارة لهم، ذلك لان

غالبيتهم لا يتركون ميدان القصة فقط وانما ميدان الادب على العموم، فيطويهم النسيان الى الابد.

٦-واخيرا فأن فهرست القصة يدلنا على ظاهرتين بارزتين لهما مدلولهما ومغزاهما التأريخيان. الاولى هي انتساب الاكثرية العظمى من كتاب القصة الاكراد الى منطقة السليمانية وعبر مراحل مسيرتها. والثانية غياب الكتابة في هذا اللون الادبي الجديد تقريبا باللهجة البادينانية.

واكتفي بالاشارة اليهما فقط دون التعليق عليهما، ذلك لان الحديث بشأنهما ذو شجون.

٧-أما بالنسبة لفهرست الدراسات النقدية الذي نظمه زميلي رؤوف حسن، فأنه يكشف لنا الحقائق التالية:

أ-ليست هناك وعلى امتداد كل فترة النصف القرن الذي يستغرقه الفهرست، دراسة نقدية تفصيلية حول القصة الكردية ولا حتى مجموعة دراسات أو مقالات مطبوعة ضمن كتاب مستقل بهذا الخصوص(*)، سوى كتاب الدكتور عزالدين مصطفى رسول (الواقعية

(*)يجدر بنا الاشارة هنا الى ان هناك الآن توجها نقديا جادا يتوقع له ان يغير كثيرا من واقع حال الدراسات النقدية بالنسبة للقصة الكردية فهناك بالاضافة الى كتابي المعنون بي (القصة الفنية الكردية) الذي صدر أواخر العلم الماضي ١٩٧٧، دراسة تفصيلية اخرى ل(عمر معروف برزنجي) في طريقها الى النشر ضمن كتاب يصدر عن المجمع العلمي الكردي. كما ان هناك طالبين للدراسات العليا هما جمشد الحيدري في الاتحاد السو فيتي وبديعة محوى في المانيا الاتحادية، يتهيان لنيل الدكتوراه في نفس الموضوع. وكذلك أعلن الزميل صباح غالب خلال مقال نقدي له حول كتابي المذكور علما بأنه يوشك على الانتهاء من وضع كتاب بشأن القصة الكردية.

في الادب الكردي) الذي هو في الواقع موجز باطروحته لنيل الدكتوراه والذي يدرس فيه الادب القصصي في أطار دراسته العامة للادب الكردي شعرا ونثرا فولكلورا ومعاصرا منه.

ب-ان الدراسات النقدية الموجودة حول القصة الكردية عبارة فقط عن مقالات عامة عن الفن القصصي ومقدمات مكتوبة لبعض المجاميع القصصية من قبل القاص نفسه او زميل اديب له وكانت هذه شائعة في الخمسينات، وكذلك عرض أو نقد لقصة واحدة منفردة او لمجموعة قصص ورد القاص او غيره عليه والرد على الرد، وأخيرا المقابلات الصحفية التي شاعت وكثرت في السبعينات.

ج-واذا ما أردنا اللجوء هنا أيضا الى الخط البياني فأن اللوحة ستكون كالآتي: ان مجموع الكتابات التي استطاع زميلي رووف حسن تسجيلها في فهرسته بلغ (٢٠٣)أثرا تتوزع على مساحة زمنية تمتد ما بين (١٩٥٠-١٩٧٥)، اي ان النقد بشأن الفن القصصي حتى ولو بشكله البدائي هذا لا وجود له قبل هذا التأريخ. ثم ان ذلك الرقم يتوزع على هذه التأريخ. ثم ان ذلك الرقم يتوزع على هذا المساحة على الشكل التالي: لفترة الخمسينات (٣٤). لفترة الستينات (٢٩). وللسنوات الخمس الاولى من السبعينات (١٤٠). مرة اخرى رقم مدهش ولفترة قصيرة مدهشة قياسا الى الرقمين السابقين والفترتين السابقتين.

تلك هي الحقائق التي يكشفها لنا الفهرستان. وأظن انها ستنفعنا في اكثر من محطة عند دخولنا صلب الموضوع.

الفصل الثاني
ماهي الواقعية الانتقادية؟

قبل كل شيء أرى من الضروري الاشارة الى حقيقة كانت قد جلبت انتباهي في سياق تتبعي للكتابات والدراسات النقدية في أدبنا الكردي على قلتها، لغرض الاستفادة منها لموضوع دراستي السابقة ولموضوع بحثي هذا أيضا. والحقيقة هي أن تناول مسألة المدارس الادبية المختلفة على اعتبارها مسألة فكرية وفلسفية بالاساس، وكذلك الصراع التأريخي بينها باعتباره الناتج السياسي الطبيعي، قد اتخذ مظهرين أساسيين: أولاهما هو ما أسميه أنا بالانحياز البدائي أو الفطري (ان جاز التعبير) الى جانب المدرسة الواقعية. وهذا المظهر كان سائدا خلال الفترة الممتدة بين ظهور اولى الكتابات النقدية في بداية الاربعينات على صفحات مجلة (گەلاویژ) بشكل خاص حتى أواخر الستينات كلها. وعلى هذا فان ساحة الدراسات النقدية تفتقد الصراع بمعناه الحقيقي بين المدارس الادبية خلال هذه الفترة، ذلك لان المدرسة الواقعية كانت قد حققت الغلبة آنذاك بعد ضمور تأثير المدرسة الرومانتيكية وانحسارها كمدرسة ادبية، وكذلك بعد أن كانت المدرسة الكلاسيكية قد تركت الميدان قبل ذلك بوقت غير قصير. أما المظهر الثاني فهو بروز صراع وتطاحن شديدين فجأة مع بدء حلول السبعينات متمثلين بسيل من الكتابات النقدية على صفحات الجرائد

والمجلات وفي صورة مجادلات ومناظرات مسبهة وعنيفة تبدأ بين طرفين في البداية وبصدد موضوع معين، ثم لا تلبث ان تجر الى حلبتها اطرافا ومواضيع مختلفة أخرى. وكان يصاحب هذا الصراع العنيف دوما الكثير من الانفعال والتشنج في طرح الآراء والافكار، مما تسبب في خلق حالة من التشوش والبلبلة في فهم وعكس حقيقة الصراغع بين المدارس الادبية المختلفة. ومع ذلك فأن أية مراجعة الآن لكامل لوحة الصراع توصلنا الى نتيجة هامة وهي ان المدرسة الواقعية التي كانت مدعمة طوال سني الفترة السابقة بدراسات نقدية خاملة وسطحية في الاغلب جراء خلو الساحة من الخصم المنافس، قد اصابها أقوى هزة منذ أن أصبحت سيدة الموقف في ميدان الادب الكردي والتي اخضعتها لاختبار عسير ووضعتها بمواجهة تجربة قاسية وفريدة كان عليها ان تغتنمها باعتبارها فرصة سانحة لتغتني بها وتنفض عن نفسها غبار الجمود الذي تراكم عليها عبر السنين سواء من حيث المحتوى او على صعيد احتضان اشكال التكنيك الحديثة وتعميق الوعي الجمالي لمهمة الادب.

ولقد نوهت الى هذه الحقيقة مقدما لعلاقتها المباشرة بموضوع بحثي، حيث أراني ملزما إزاءها أن ابادر أولا لاعطاء فكرة واضحة عن الواقعية عامة والواقعية الانتقادية التي استهدف رصدها ودراسة ابعادها واتجاهاتها في القصة الكردية بشكل خاص. ولتحقيق ذلك فانني فضلت الاعتماد على آراء اثنين من كبار النقاد من جبهة الفكر الاشتراكي هما الناقد السوفيتي بوريس سوجكوف والنمساوي ارنست فيشر. وقد عمدت الى اختيار هذين الناقدين لا لكونهما أفضل من تعمق وبوضوح في دراسة وشرح الواقعية واتجاهاتها فقط (على حسب اعتقادي)، وانما لكونهما يتعرضان لها من وجهتي نظر مختلفتين ايضا

رغم انتمائهما الى خط فكري واحد. وسأتتبع بداية آراء الناقد السوفيتي التي ضمنها كتابه (المصائر التأريخية للواقعية). ثم سأشفعها بعقد مقارنة بينها وبين آراء فيشر المستلة من كتابه (ضرورة الفن). ومن خلال هذا العرض ساحاول ليس فقط تبيان المقصود بالواقعية الانتقادية، وانما توضيح الفرق بينها وبين الواقعية الكلاسيكية والواقعية الاشتراكية أيضا، وهي التسميات الثلاث الرئيسية للواقعية عبر مراحل تطورها رغم وجود العديد من التسميات الاخرى الفرعية مثل الواقعية الكلاسيكية الانتقادية والواقعية الانتقادية التجريبية والواقعية الرومانسية والواقعية الجديدة.. والخ.

*

يقول بوريس سوجكوف في محاولة الاعطاء تعريف محدد عن الواقعية: "ان الواقعية من حيث كونها طريقة خلاقة، هي ظاهرة تأريخية ظهرت في مرحلة معينة من تطور العقل البشري، في العهد الذي كان الناس فيه يتصارعون مع الضرورة الحتمية التي لا محيد عنها للتفكير في جوهر واتجاه حركة المجتمع، وحيث اخذوا بالتفكير في ادراكهم بصورة عفوية باديء ذي بدء، ثم واعية بأن الاعمال والمشاعر الانسانية لم تكن مطلقا نتيجة الاهواء أو حصيلة لحظة الهية، وانما تحددها اسباب واقعية فعلية، او بتعبير افضل اسباب مادية -المصائر التاريخية للواقعية- ص١٠".

وواضح ان سوجكوف انما يستند في طرح هذا التعريف على وجهة نظر مادية تأريخية. فهو يرجع وجود الواقعية في الفن الى زمن اقدم بكثير مما ينسب إليها. انه يجد بواكيرها في "روايات العصور القديمة، وفي الفن القوطي، والباروكي، وفي الاعمال الادبية الكلاسيكية"، نفس

المصدر. ذلك لان الفن الذي هو قبل كل شيء نشاط انساني محكوم بواقع تاريخي معين لا نتيجة اهواء تأتي من خارج هذا الواقع او حصيلة نعمة الهية من مصدر مجهول، سيظل محددا بأسباب واقعية فعلية قد لا يكون من السهل تقديم التفسير او كشف الحساب الرياضي بها، لكن الارضية التي ترتكز عليها لا يمكن الا ان تكون هذا الواقع التأريخي المادي المعاش من قبل الانسان نفسه الذي هو صاحب هذا النشاط على صعيدي القديم الموروث والحديث المبتكر. ولكن لكي لا نكون متزمتين، علينا الا نغفل هنا السؤال التالي: هل ان الواقعية في الفن هي المدرسة الوحيدة التي يمكن أن نجد لها دون غيرها هذا الجذر التأريخي العميق؟!. الجواب: كلا بالتأكيد.. ذلك لان بامكان الرومانسية والرمزية والسريالية والوجودية والعبثية و.. الخ، ان تجد لنفسها هذا السند التأريخي، في ملحمة كلكاميش مثلا أو اسطورة سيزيف أو رسومات الكهوف او في اية ثنية من ثنايا التراث الانساني العريض على مختلف المستويات وفي كل العصور. غير أن حقيقة واحدة يجب أن تظل ماثلة أمام اعيننا ومحتنظة بفاعليتها في ذاكرتنا وهي تلك التي تقول: ان كل هذا النشاط لم يصدر سوى عن الانسان نفسه الخارج من احشاء مادة هذا الكوكب الذي ينتصب فوقه.

فالمسألة في الاساس هي اذن مسألة وجود كائن عاقل لم يأت ادراكه العقلي قطعا دفعة واحدة، ليكون بمقدوره امتلاك قدرة اصدار الحكم الصائب بشكله المطلق على أي من الظواهر التي بدأ يتحسسها واحدة اثر اخرى في العالم الخارجي المحيط به وعبر أزمان غارقة في القدم. لقد كان محكوما منذ البداية وبقساوة قد تكون محيرة بالقياس الى العصور المتأخرة، بالتدرج البطيء جدا في تطور وعيه وادراكه الداخلي

بمواجهة الالغاز والاسرار اللامتناهية في السعة والغموض والتي تطبق عليه من الخارج وتحتويه في متاهاتها. غير انه ومن خلال صراعه الدائم والدؤوب مع الضرورة الحتمية وعلى مدى احقاب تاريخية طويلة، كان يزداد معرفة بما هو موجود في طيات الواقع، اي في ثنايا وخبايا الخارج. ومن هنا بدا الصراع بين الداخل والخارج يأخذ شكل التفكير في جوهر حركة المجتمع واتجاهاتها. فأخذ وعيه من الخارج ينضج أكثر فأكثر ويتسع نطاقه سائرا باتجاه التمعن فيه ومن ثم تمحيصه وتدقيقه واخيرا تحليله. وهنا كانت البشرية قد أصبحت على اعتاب العصر الحديث بدءا بعصر النهضة ووصولا الى عصر التكنولوجيا وغزو الفضاء الحالي.

وبوريس سوجكوف نفسه يقول بهذا الخصوص: "بمقدار ما كانت العلاقات البورجوازية تنضج والتناقضات الطبقية التناحرية تزداد حدة، كانت تتعزز في الفن النزعة لتحليل الواقع، وبطبيعة الحال وبالدرجة الاولى البيئة التي يعيش فيها الانسان". وبعدها مباشرة يقول: "بدا الطابع التحليلي بصفته سمة ملازمة للطريقة الواقعية ولا انفصام ولا غنى لها عنها، يتكون منذ فن النهضة. نفس المصدر– ص١٢".

فسوجكوف اذن عندما ينتقل من طرح رأيه بصدد الواقعية في العصور القديمة الى العصر الحديث، فانه يقرن وجودها بعصر النهضة وبدايات ظهور الطبقة البرجوازية التي بدأت تتخذ من الواقعية في الادب والفن احد أسلحتها على الصعيد الثقافي والحضاري في صراعها ضد الاقطاع والتي كانت بهذا تسلك سلوكا تقدميا. فهو يقول: "كانت الواقعية في مرحلتها الاولى ترفق جانبها التهذيبي بانتقاد العادات والتقاليد الاجتماعية، وذلك شيء طبيعي تماما، نظر لان العالم

الاقطاعي، والوعي الاقطاعي بتعبيرهما عن انهيار الركائز الاجتماعية للعالم القديم، لم يكن لهما اهتمام بحفظ المباديء الخلقية وتعزيزها. نفس المصدر- ص٢٦".

ولكن بعد انتصارها ودحرها للاقطاع وترسيخها لنظامها الجديد، بدات الآية تنقلب واخذت البرجوازية صاحبة شعار (الاخاء، العدل، المساواة) تكشف عن نفسها كطبقة اكثر قساوة ودهاء في الاسغلال من سلفها واكثر بعدا عن المعنى الحقيقي (للاخاء والعدالة والمساواة). ولذلك أصبح الفن الواقعي الذي كان في السابق ذلك السلاح الفعال ضد طبقة الاقطاع ونظامها الجائر المتخلف، يتواجه مع نظام جائر جديد بل واكثر جورا وظلما من سابقه. فكان من الضروري اذن ان تجري على ساحته عملية اصطفاف جديدة ليصار بنتيجتها الى اعادة تشكيل الموقف، وهذا ما حدث فعلا ولكن عبر تفاعلات وتحولات كثيرة. ففي "عشية الثورة الفرنسية التي قوضت الركائز الايديولوجية والاقتصادية للاقطاعية، اخذ الفن الواقعي يتطور بقدرة مدهشة منتقلا من تصوير الحياة اليومية الى تصوير الكائن الاجتماعي- نفس المصدر ص١٧". وكمثل على ذلك حينما كان الفن الواقعي يصور فيما مضى الحياة اليومية باتجاه ادانة وتعرية النظام الاقطاعي لصالح البرجوازية النامية، فانه تحول الى تصوير الانسان ككائن اجتماعي على صعيد عالميه الداخلي والخارجي معا، بعدما تقوض امامه الجدار السميك الذي كانت الاقطاعية تضعه بينهما والذي عملت البرجوازية نفسها على هدمه بهدف تحقيق توافق ابدي بينهما من خلال شعارها البراق، اي تحقيق الاخاء والعدالة والمساواة بين جميع بني البشر.

ومن هذا المنطلق بدا الكتاب الاكثر صدقا وامانة لمباديء الثورة وكذلك الاكثر مثالية في الايمان بها وبوجوب تحقيقها، بداوا في العقود اللاحقة للثورة سواء منهم من عاصرها، او من ولج ميدان الادب من

بعدهم، يتخذون موقفا مغايرا لموقف الكتاب الواقعيين في عصر النهضة وما يليه والذين يسمون عادة بالواقعيين الكلاسيكيين. ففي حين كان هؤلاء يقفون موقف التأييد والتفاؤل تجاه التحول الحضاري الذي كان عصر ظهور ونمو البرجوازية يمنحهم الدلالات الواضحة عليه، وذلك من خلال تصوير الحياة اليومية بكل مخاضاتها بداءة، ومن ثم من خلال تصوير الانسان ككائن اجتماعي وتناوله هو وجملة علاقاته المعقدة بينه وبين نفسه من جهة وبينه وبين الآخرين من جهة آخرى، وباسلوب عقلاني وموضوعي متزن ومطابق للواقع المعاش، بدا كتاب الاجيال اللاحقة يتملكهم الشك والريبة او اليأس والخيبة من مجمل المثل والقيم والمباديء التي كانت الثورة البرجوازية تنادي بها قبل انتصارها والتي ظلت تصرخ بها بعد ذلك أيضا. ومن هنا بدات المدرسة الرومانسية تغزو مجال الادب والفن وتجتاح اوربا كلها كرد فعل لحالة اليأس والخيبة تلك بالاساس، رغم أنها كانت تتضمن موقفا احتجاجيا تمرديا ضد النظام الرأسمالي الجائر الجديد الذي بدأت ميزته الاساسية في استغلال الانسان للانسان تتوضح اكثر فأكثر كلما مضى قدما في ترسيخ كيانه.

أما الكتاب الواقعيون فانهم ومن نفس منطلق الاحتجاج والرفض، أخذوا ينهجون نهجا معاكساً لحالة اليأس والخيبة التي انزلق اليها الرومانسيون. فهم بدلا من الوقوع في شراك الحيرة والضياع، حاولوا البحث عن القوانين التي تتحكم بهذا النظام الجديد وتسيره ومن ثم تحديد الموقف على هداه. ورغم انهم لم يستطيعوا سبر غور تلك القوانين تماما ولم يتمكنوا من الاهتداء الى التشخيص الدقيق بصددها، لكون المحاولة هذه سابقة لاوانها أصلا نظرا لعدم تكامل ابعاد النظام الجديد ذاته بعد، الا انه

بدأ يتولد لديهم الحس النقدي الهادف ازاءه والذي أخذ مساره يتوضح وينضج في فنهم الواقعي كلما اخذت أبعاد النظام الجديد تسير نحو التكامل والرسوخ من جهة، وكلما تقدموا هم أنفسهم أكثر في البحث والتدقيق والمشاهدة وخوض التجارب من جهة اخرى.

فعملية الاصطفاف الجديدة التي حدثت على أثر انتصار البرجوازية في ثورتها الكبرى عام (١٧٨٩)، ادت اذن الى نتيجتين: الاولى: ظهور اتجاه جديد في الفن الواقعي، هو ما سمي بالواقعية الانتقادية. والثانية بروز اتجاه جديد آخر في الفن هو ما عرف بالرومانسية.

*

والآن نتساءل: كيف بدأت الواقعية تتحول من اتجاهها الكلاسيكي الى الاتجاه النقدي؟!.

عند حديثه عن الادب والفن في ظل النظام الرأسمالي غداة انتصار البرجوازية في ثورتها، لا يختلف ارنست فيشر في آرائه بشيء عن سوجكوف. فهو يقول: "ان غربة الانسان عن بيئته وعن نفسه قد بلغت ذروتها في ظل الرأسمالية. كما ان الشخصية الانسانية التي تحررت من قيود العصور الوسطى -قيود الطوائف والطبقات- قد ادركت بقوة ان الحرية وامتلاء الحياة التي كان يمكن أن تستمتع بها قد سرقت منها. وآثار تحول كل شيء في الدنيا الى سلعة من أجل السوق، والنظر الى كل شيء من خلال فائدته العملية، وسيادة الطابع التجاري على العالم بأسره، آثار ذلك كله نفورا عنيفا لدى كل من لديه شيء من التطلع الى الآفاق. أما اصحاب الخيال المحلق فقد وجدوا أنفسهم يرفضون هذا النظام الرأسمالي المنتصر رفضا باتا -ضرورة الفن- ص١٣٢، ١٣٣".

ثم انه يتحدث عن اصحاب الخيال المحلق هؤلاء الرافضون للنظام الرأسمالي المنتصر (ويقصد بهم الرومانسيين طبعا) بنفس اتجاه

حديث سوجكوف عنهم. فهم يركزون على تصوير "تجربة الفرد الذي يقف وحيدا في مواجهة العالم، والذي يشعر بأن كيانه ناقص غير مكتمل -كأثر من آثار تقسيم العمل والتخصص- وما يتبع ذلك من تفتيت الحياة الى اجزاء ضئيلة لا يبدو بينها رابط.. انه غريب بين غرباء. "انا" المنفردة في مواجهة "اللا انا" الهائلة. وادى ذلك الى تقوية الشعور بالذات، وتنمية الذاتية المزهوة. لكنه اوجد ايضا شعورا بالحيرة والضياع -نفس المصدر- ص٧١، ٧٣". ورغم كل ذلك كان النظام الجديد المنتصر موضع اهتمامهم الرئيس على الصعيد السياسي والفكري على الدوام. ففي غمرة هذا الاستغراق في الصراع الداخلي الدائر بين الانا واللا انا، بين اصطدام الذات المزهوة الدائم بجدار الخارج الصلد، بين الخيال المحلق في اجواز الفضاء وشعور القلق والحيرة والضياع على اديم الارض، كان لهم دوما عودة الى الموقف من النظام، لكنه موقف يتخذ اوضاعا مختلفة ليس فقط بالنسبة لاختلاف الظرف الموضوعي، وانما على حساب اختلاف الظرف الذاتي للاديب او الفنان الرومانسي نفسه ايضا. فلقد "كان الموقف من الثورة -او من بعض وجوهها بالتحديد- من الموضوعات الرئيسية للحركة الرومانسية. وكانت هذه الحركة تنقسم عند كل نقطة حاسمة في تطور الاحداث الى جناحين: تقدمي ورجعي. وتكرر ذلك المرة بعد المرة - نفس المصدر- ص٧٢". وبعد هذا التفريق بين الجناحين التقدمي والرجعي في صفوف الحركة الرومانسية، وهو ما يفعله سوجكوف ايضا ولكن مع تقديم شرح تفصيلي اكثر وضوحا واقناعا، يعود فيشر فيقول مباشرة: "ومع ذلك فهناك اشياء مشتركة بين الرومانسيين جميعا، في مقدمتها كراهية الراسمالية (وان كان بعض الرومانسيين ينظر اليها من

زاوية ارستقراطية، على حين ينظر الآخرون اليها من الزاوية الشعبية) نفس المصدر- ص٧٢".

وعندما ينتقل فيشر الى التحدث عن الواقعية والواقعية الانتقادية بالذات، فانه يكاد يدمجها بالرومانسية على اعتبارها وليدتها الشرعية، او يحاول نفي وجود أية فوارق جوهرية بينهما يمكن أن تجعل منهما مدرستين ادبيتين مستقلتين بعضهما عن بعض. فهو يقول: "من هذه الثورة الرومانسية "للانا" المنفردة، ومن ذلك المزيج الغريب من الرفض الارستقراطي والشعبي للقيم الراسمالية، ظهرت الواقعية الانتقادية. لقد تحول الاحتجاج الرومانسي على المجتمع الراسمالي شيئا فشيئا الى نقد لذلك المجتمع، ولكن دون ان يفقد طبيعة "الانا" الساخطة. وليست الرومانسية والواقعية نقيضين متقابلين بحال من الاحوال، بل الاصوب أن يقال: ان الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية. فالموقف لا يتغير تغيرا جوهريا، انما الذي يتغير هو الاسلوب، اذ يصبح أكثر برودا و "موضوعية" وينظر للامور من مسافة ابعد -نفس المصدر- ص١٣٤، ١٣٥".

ان هذا الراي من فيشر نابع في الواقع من تحليلة الخاص لمفهوم الواقعية في الفن وعلى وجه التخصيص في مسألة الاختلاف الجوهري الذي سيحدث في معناء فيما اذا اعتبرت هذه الواقعية موقفا او اسلوبا. فهو يقول: "ومن دواعي الاسف ان مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط. فهي تعرض أحيانا على أنها موقف، أي على أنها الاعتراف بالواقع الموضوعي، على حين تعرض أحيانا أخرى على أنها اسلوب او منهج. وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين- ص١٣٧". فما الذي يحدث جراء ذلك الغموض وتلك المطاطية؟!. يجيبنا فيشر

نفسه قائلا: "واذا ما نحن فضلنا ان نأخذ بتعريف الواقعية على انها موقف لا اسلوب باعتبارها تصويرا للواقع في الفن، فسنجد ان الفن كله تقريبا (باستثناء الفن المجرد والتاشية وامثالها) فن واقعي- ص١٣٨" ان الفرضية من وجهة نظر فيشر منطقية بطبيعة الحال. ذلك لان الفن في كل زمان ومكان ومهما كان شكل اسلوبه هو عبارة عن موقف خالقه وتحت ظروفه وشروطه الزمانية والمكانية الخاصة بمواجهة الواقع الاجتماعي الذي يعيشه. فما العمل اذن للتفريق بين نتاج يمكن ان ينسب الى الواقعية حقيقة وبين غيره؟!. مرة اخرى فيشر هو الذي يجيبنا ويقول: "لذا يبدو من الافضل من الناحية العملية ان نقصر مفهوم الواقعية في الفن على اسلوب محدد، مراعين دائما الا يتحول التعريف الى حكم على العمل الفني او تقييم له. ذلك أمر ينبغي الا ننساه أبدا.. ان الواقعية "بمعناها الضيق" انما هي أحد أساليب التعبير الممكنة، وليست الاسلوب الوحيد المتفرد- ص١٣٩".

فارنست فيشر اذن يفضل التعريف بالواقعية على أنها تعني الاسلوب في الخلق وليس عكس موقف ما من خلاله. ولهذا فهو يرفض اتخاذ هذا الاسلوب معيارا لقبول أثر فني ما أو رفضه وهذا ما يقوده الى الاستنتاج على ان "الواقعية الانتقادية، انتقادية من حيث الموقف، وواقعية من حيث الاسلوب-ص١٣٩". وقياسا على ذلك فان الرومانسية هي الاخرى تصبح انتقادية من حيث الموقف، ورومانسية من حيث الاسلوب، فلا غرابة اذن في ان تكون الرومانسية من وجهة نظر فيشر مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية، وان لا يكون هناك اختلاف جوهري في الموقف لديهما، بل يكون الاختلاف في الاسلوب فقط. واخيرا يختتم حديثه عن الواقعية والواقعية الانتقادية بالقول:

"لكن الموقف المميز لأكثرية "الواقعيين الانتقاديين" هو موقف الاحتجاج الفردي الرومانسي على المجتمع الرأسمالي".

غير ان فيشر له رأي مغاير تماما عندما يتحدث عن الواقعية الاشتراكية.. فهو قبل كل شيء يعترض على التسمية هذه معرضا عنها بالفن الاشتراكي. ذلك لانه يعتقد ان عبارة الفن الاشتراكي "تشير بوضوح الى موقف لا الى أسلوب، وهي تؤكد النظرة الاشتراكية، لا المنهج الواقعي. وان الواقعية الانتقادية، بل وبعبارة اوسع الادب والفن البرجوازي في مجموعه (أي كل فن وأدب برجوازي عظيم) يتضمن نقدا للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان. أما الواقعية الاشتراكية وبعبارة اوسع والفن الاشتراكي في مجموعه، فتتضمن الموافقة الاساسية من جانب الكاتب او الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي الناهض. والفارق هنا فارق في الموقف لا في الاسلوب فحسب– ص١٤٠".

فالادب والفن الواقعيان الانتقاديان هما اذن ادب وفن برجوازيان بشكل عام، لان المعيار الاساس هنا في تشخيص الهوية هو الاسلوب وليس الموقف. أما في الفن الاشتراكي فان الآية تنعكس حيث الموقف يكون هو المعيار بينما الاسلوب يظل سائبا، أي يطلق للاديب أو الفنان عنان الابداع والابتكار. "فكلما زادت ثروتنا من وسائل التعبير، زادت قدرتنا على العثور على عنصر مشترك. واذا كان وضع "الواقعية الانتقادية" و "الواقعية الاشتراكية" كنقيضين وتقابلين يتضمن تبسيطا زائدا للقضية، الا انه يتضمن ايضا حقيقة جوهرية، واذا اخذنا بتعريف الواقعية الاشتراكية على انها منهج او اسلوب، فاننا سنتساءل على الفور: اسلوب من؟ ومنهج من؟! جوركي او بريخت؟ ماياكوفسكي أم ايلوار؟ ماكارنكو أم اراكون؟ شولوخوف أم اوكيزي؟. ان

مناهج هؤلاء الكتاب تختلف كل الاختلاف. أما الشيء المشترك بينهم جميعا فهو الموقف الاساسي– ص١٤٣".

ومع كل ذلك فان فيشر يخرج في النهاية بنتيجة غاية في الاهمية والخطورة مما تجعله صاحب وجهة نظر متفردة بين صفوف النقاد الاشتراكيين. فهو يقول: "ان هذا التقبل للمجتمع الجديد من ناحية المبدأ، لا يمكن ان يخلو من عنصر النقد.. ولذا فان الواقعية الاشتراكية الحقة هي ايضا واقعية انتقادية، يزيد في غناها تقبل الفنان للمجتمع من ناحية المبدأ ونظرته الايجابية. ان شخصية الفنان لا تعود مشغولة بالاحتجاج الرومانسي على العالم المحيط به. لكن التوازن بين الانا والجماعة لا يمكن ان يصل الى حالة سكون، بل لا بد من اعادة هذا التوازن المرة بعد المرة من خلال التناقض والصراع– ص١٤٨".

هذه خلاصة راي ارنست فيشر حول الواقعية عموما والواقعية الانتقادية بشكل خاص، وكذلك حول الواقعية الاشتراكية التي يستعيض عنها بعبارة (الفن الاشتراكي) مبررا اياها باعتراض مبدئي كما اوضحنا.

ولكن لنعود الآن الى بوريس سوجكوف والبدء من نفس السؤال الذي طرحناه، اي كيفية تحول الواقعية من اتجاهها الكلاسيكي الى الأتجاه النقدي. ان الميزة الكبرى لدى سوجكوف هي أنه ينطلق في طرح آرائه تجاه المصطلحات العديدة التي يطلقها في سياق بحثه ومنها مثلا الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة أو الثورية والواقعية الكلاسيكية والواقعية الانتقادية الكلاسيكية والواقعية الانتقادية الجديدة. وكذلك بالنسبة للرومانسية التي يشخص فيها اتجاهات رئيسية ثلاثة يسميها بالرجعي المرتد والليبرالي المعتدل والثوري الرافض المنتقد، واخيرا الواقعية الاشتراكية، ينطلق من رؤية تأريخية

متسلسلة تسلسلا دقيقا ووفق منهج نقدي واضح ودقيق هو الآخر. فهو عند بحثه في الرومانسية والرومانسيين يقر بأنهم بادروا في مطلع القرن التاسع عشر الى اكتشاف الادراك الحسي الجديد للعالم والمشاعر والنوازع الانسانية الجديدة التي دخلت الحياة وبدأت تتسرب الى كل نواحيها في فترة ما بعد الثورة البرجوازية. وحاولوا اعادة ايصالها الى الناس عبر نشاطهم الادبي والفني، وذلك لانهم كانوا السباقين لتشخيص المظاهر الجديدة للواقع الجديد ذاته. ثم انهم اغنوا بمبادرتهم هذه "الفن العالمي بحس التأريخ الذي كان من المستحيل بدونه معرفة نظام العالم الذي اعقب النظام الاقطاعي– ص٥٢". ان هذا الفضل كبير منهم لا شك على الادب والفن في فترة ما بعد انتصار البرجوازية في ثورتها الكبرى عام (١٧٨٩)، والتي اصبحت فيها الذات الانسانية المنفردة مستهدفة من قبل النظام الجديد كاحدى الاسس الحيوية التي ينهض عليها كيانه.

غير ان سطوة نظرة التشاؤم والخيبة والشك والريبة من جانب، وطغيان فكرة (الأنا) الاسطورية ذات القوة السحرية الضارية حينا والحائرة الضائعة التي لا حول لها ولا قوة حينا آخر، كانت بالمقابل تكبح امكانية هؤلاء الرومانسيين في ان يصلوا بحس التأريخ هذا الى نتيجته الطبيعية، اي استشراف المستقبل به الى جانب قراءة الماضي وتحديد الحاضر، ولذلك فانهم كانوا يتصورون اللوحة على انها فوضى لا متناهية في كامل ابعادها مما كان يقودهم بالنتيجة الى تلك الحالة من الخيبة واليأس والتشاؤم، فجاءت روحهم الجمالية "حساسة جدا ازاء تغيرية التأريخ ونبضاته، في انفصامها عن السنن التي اقامتها الكلاسيكية وعن الشكل السكوني للاثار الكلاسيكية وعن الشكل الموضوعي. وقد اتخذت

الحرية الذاتية للتعبير راية لها، معتبرة ان خيال الفنان المتشرد بحرية خارج جميع السنن والارشادات، هو وحده القادر على التعبير عن دينامية الحياة- ص٦٩، ٧٠". فالرومانسيون اذن كانوا يضخمون الفرد ويبالغون في قدراته الفردية ويمنحون عالمه الداخلي طابعا كليا فيفصلونه بذلك عن العالم الموضوعي أو يبعدونه عنه.

هذا ما كانت الرومانسية تتوصل اليه وتبشر به في مجال الادب والفن في النتيجة النهائية. فما الذي كانت الواقعية تقوله حينما كانت تعيش هي الاخرى نفس مرحلة انتصار البرجوازية على الاقطاع وقضائها تدريجيا بعد ذلك على البقية الباقية من آثاره الاجتماعية والاخلاقية؟.

يقول سوجكوف: "وبعكس ذلك كانت الواقعية تنظر الى الواقع ككل تتشارط في داخله الترابطات والعلاقات بالتبادل. واذا كان الواقعيون قد عمدوا الى ابراز جانب واحد من جوانب الحياة كما كان يفعل الفن الثوري، فلان هذا الجانب يعبر عن الاتجاه السائد في التطور الاجتماعي، أو الاتجاه الذي كان منتظراً أن يصبح هو المسيطر، وان يغطي بالتالي كافة النواحي الاخرى من الحياة- ص٧١".

وصحيح ان سوجكوف أيضا يرى الكثير من التشابه ونقاط الالتقاء بين الواقعيين الانتقاديين الاوائل والرومانسيين الثوريين، وخاصة في موقف الرفض للنظام الراسمالي وفي المهمة الايديولوجية لكلا الطرفين بهذا الصدد، الا انه يشير في نفس الوقت الى وجود بون شاسع بين فهميهما للمهمة ذاتها ولكيفية ادائها. فهو يقول: "ولكن اذا كان الرومانسيون التقدميون يخضعون الرأسمالية لانتقاد اجتماعي، فقد كان الواقعيون يكملون هذا النقد بنقد لنظام العلاقات الاجتماعية القائمة على الملكية الخاصة، وتحليل لهذا النظام تحليلا اجتماعيا-

ص٧٤". ثم يردفه بالقول: "بيد ان السمات المتشابهة بين التيارين الفنيين لا يعني ان نهضة الواقعية قد قامت بفضل التطبيق الآلي لاكتشافات الرومانسية الايديولوجية والجمالية. لقد اعتمدت الواقعية على هذه الاكتشافات واكتسبت بها مزيدا من القوة، متخطية احادية الشكل التي تميز الرومانسي عن العالم".

ومن هذا يتضح ان سوجكوف لا يشاطر فيشر رأيه فيما ذهب اليه بخصوص العلاقة بين الرومانسية والواقعية الانتقادية. فهو يضع الحد فاصلا بينهما باعتبارهما مدرستين ادبيتين مستقلتين عن بعضهما فكرا وفنا. وهذا الرأي نابع من وجهة نظره الخاصة هو الآخر حول مفهوم الواقعية في الفن الذي يعتبره موقفا قبل ان يكون اسلوبا، أي بعكس ما يقول به فيشر.

ثم أن سوجكوف يتتبع مسيرة الواقعية الانتقادية على مرحلتين. الاولى: ويسميها بالواقعية الانتقادية الكلاسيكية، تستغرق النصف الاول من القرن التاسع عشر، وابرز ممثليها من الكتاب الذين يتطرق اليهم بالدراسة المسهبة هم بلزاك وستاندال وسكوت وتاكري وديكنز والاخوات برونتي وكوكول وبوشكين. والثانية: ويسميها بالواقعية الانتقادية الجديدة، تستغرق النصف الثاني من القرن واوائل القرن العشرين، أي حتى التقائها بالواقعية الاشتراكية ومن ابرز كتابها الذين يتناولهم بالبحث هم: موباسان وزولا وفلوبير وبتلر وهاردي وابسن واناتول فرانس ودستويفسكي وتولستوي وغوركي في مرحلته الاولى. وهو من خلال هذا التتبع التأريخي المتسلسل والدقيق يخرج بالاستنتاج المنطقي المقبول والمقنع الذي يقول بأن الواقعية الانتقادية كانت هي الجسر التأريخي الذي عبر من خلاله موكب الفن الواقعي الى رحاب الاشتراكية التي جعلته بمواجهة نقلة تأريخية كبرى الى امام ليتخذ

له موقعه الجديد وفي ظل نظام اجتماعي جديد خال ولاول مرة في التأريخ من استغلال الانسان لاخيه الانسان. وبهذا فأن سوجكوف يكون قد ربط ربطا جدليا وتاريخيا بين الواقعية في الفن بكل اتجاهاتها الكلاسيكية في مرحلة ماقبل الثورة البرجوازية مارة بالواقعية الانتقادية في مرحلتيها بعد الثورة وتحت ظل النظام الرأسمالي ووصولا الى الواقعية الاشتراكية التي هي قمة التطور للفن الواقعي عبر مسيرته الطويلة. وبصدد هذا الربط الجدلي التأريخي بين الواقعية الانتقادية والواقعية الاشتراكية بشكل خاص كتب هو نفسه يقول: "لقد ادركت الواقعية النقدية ضرورة تغيير العلاقات الاجتماعية القائمة اذ كانت قد جمعت كمية لا حصر لها من الوقائع التي تشهد بأن اسس المجتمع القائم على الملكية قد بليت، وانها تناقض مصالح وحاجات الانسان الحقيقية. بيد أن الواقعية النقدية لم تستطع أن تصور القوى المحركة القادرة على تحقيق التحولات الاجتماعية التي بلغت طور النضج، ولا أن تبرز بصورة تامة الاسباب التي تقود الراسمالية الى الافلاس، ولا ان ترى الوسائل الحقيقية التي تمكن من حل النزاعات الطبقية للرأسمالية. فكان لا بد من ان يؤدي تطور الواقعية نفسه الى بروز منهج جديد للخلق يمكنها من معرفة وتصوير العوامل الجديدة الفاعلة في المجتمع والتي كانت تحول كل نظام العلاقات الاجتماعية على أساس اشتراكي- ص١٦٦".

فكانت الواقعية الاشتراكية الوريثة الشرعية لتقاليد كل الاشكال الاخرى للفن الواقعي عبر تأريخه الطويل، هي المنهج الجديد المنشود للخلق الذي بدأ يرتبط بمصيره مصير ذلك التأريخ الحافل للفن الواقعي برمته.

الفصل الثالث

القصة الكردية ولدت وهي تنتقد

لقد ولدت القصة الكردية وهي تنتقد، هذه هي الحقيقة، مع انها تشكل مفارقة تاريخية حقا سواء من ناحية كونها تأتي كلون ادبي جديد يظهر لاول مرة في الادب الكردي، أو من ناحية اصطدام وجهتها النقدية بوضع خاص محرج لها بالنتيجة. فقصة (في حلمي)[1] التي هي القصة الكردية الاولى وقصدنا بها هذا الكلام، كتبها كاتبها جميل صائب اساسا ليوجه عن طريقها نقدا قاسيا ومرا لحكمدارية الشيخ محمود الحفيد الثانية التي تشكلت عام (١٩٢٢) وحكمت المنطقة لمدة سنة واحدة تقريبا. وهي رغم كونها من قصص الرؤيا شكلا، اي ان الكاتب يسرد قصته من خلال حلم يراه بطله الذي هو نفسه ، الا ان احداثها ذات طابع واقعي محدد ومقصود، أي انها تستهدف شخص

---

(١)نشرت مسلسلة بـ(٢٣)حلقة في جريدتي (ژيانەوە-الإنبعاث) و (ژيان-الحياة). وقد ضمت الأولى (١٨)حلقة منها إعتباراً من عددها(٢٩) في ١٩٢٥/٧/١. و ضمت الثانية الحلقات الخمس الأخيرة. و في عام ١٩٧٥ اي بعد مرور نصف قرن من الزمن أعاد الأستاذ جمال بابان نشرها ضمن كتاب مع مقدمة توضيحية له. و يذكر انني كنت أول من كتب عنها و اشار إلى كونها القصة الكردية الأولى المدونة و ذلك في مقال لي نشر في مجلة (بليسة-الشعلة) سنة ١٩٦٠. و لكن المؤسف أن جميع من كتب عنها من بعدي قد تجاهلوا او اغفلوا الإشارة الى مقالي.

الشيخ وافراد حاشيته بما ينسبها الكاتب اليهم من افعال وأقوال وتصرفات أراد من ورائها توجيه اكبر قدر من النقد القاسي والعنيف اليهم والى حد المبالغة والتهويل.

وفي الواقع القصة تجعل الباحث في حيرة من أمره بعض الشيء بخصوص كيفية تقييمها، وهذه الحيرة بالذات كانت في الاساس مبعث الجدل المشوب بالحيطة والحذر والتردد الذي ساد الوسط الادبي بشأنها منذ ان اعيد طبعها ونشرها ضمن كتاب سنة (١٩٧٥). والحيرة هذه تكمن في الاجابة على السؤال الذي لا بد من اثارته والذي يقول: أي واقع كانت القصة تنتقده ولاي غرض او هدف؟. ذلك هو الاشكال الذي يواجه أي باحث يتعرض بالتقييم لهذه القصة التي كتب للقصة الكردية أن يكون يوم نشر اول حلقة منها في (١٩٢٥/٧/١) موعدا الميلادها كلون ادبي جديد في الادب الكردي.

ومن المعلوم ان صدق الكاتب في ما يكتبه يشكل الركن الاساس في عملية الابداع والخلق الفنيين. فبدون هذا الصدق لا يمكن لاي كاتب أن يجد طرقه الى النجاح فيهما. ولكن هل ان الصدق الذاتي هذا يكفي عند تعلق الامر بالجانب الآخر للمسألة، أي الجانب الانساني العام الموجود خارج ذات الكاتب رغما عن ارادته، أو بالاخرى جانب الذوات الاخرى الموجودة بمواجهة ذات الكاتب التي هي من ستتلقى في كل الاحوال نتاجه الابداعي؟.

الجواب سيكون بالنفي ولا محال. ذلك لان الكاتب الذي يدعي بأنه يكتب انفسه فقط ودون أن يحسب أي حساب لمن سيتلقى نتاجه، انما يمارس عملية اغفال وخداع للنفس لا غير، وهي في النتيجة النهائية عملية وهمية بحتة لا طائل تحتها. وعليه فلا بد من القول بوجوب توفر شرط آخر الى

جانب شرط الصدق الذاتي هذا حتى يكون بامكاننا رفع مثل هذا الاشكال، والتوصل الى الاجابة المقنعة على السؤال. فما هو هذا الشرط الآخر؟!

من المؤكد ان الاديب والفنان لا يفكر لحظة الخلق لعمله الادبي وفق النسق والاتزان الذي يفعله الناقد أو الباحث عند تعرضه لذلك العمل بالنقد والدراسة. لكن الاديب أو الفنان نفسه مهما حاول التجرد بفكره لصالح عملية الخلق والابداع، فانه يستحيل عليه ان يلقي بنفسه خارج دائرة الظرف التأريخي الذي يحيط به والواقع الاجتماعي الذي يعيشه. ولذلك فهو في كل الاحوال سيكون محكوما بذلك الظرف وهذا الواقع، وبالتالي سيكون محكوما بالتعبير عن موقف ما سواء أراد هو ذلك أم لم يرد. وعندها سيتواجه مع الشرط الآخر. أي شرط الصدق التأريخي الذي تفتقده قصة جميل صائب هذه.

لقد كان الشيخ محمود أنذاك وظل حتى مماته بطلا قوميا للشعب الكردي. ينتفض ويثور المرة تلو الاخرى من أجل تثبيت الوجود القومي لشعبه وانتزاع حقوقه القومية المشروعة وحكمداريتاه الاولى (١٩١٨) والثانية (١٩٢٢) كانتا علامتين مشرقتين بارزتين على كونه بطلا قوميا فعلا يستحق كل الاحترام والتبجيل من لدن ابناء شعبه، وليس الطعن والتشهير به والاستخفاف بكفاحه الدؤوب من أجل التحرر القومي لشعبه كما فعل جميل صائب في قصته. وعلى هذا فان القصة تفتقد شرط الصدق التأريخي رغم ان كاتبها صادق مع ذاته فيما كتبه، فهو كان يكره الشيخ فعلا ويعاديه ربما بسبب اغتيال شقيقه (عارف صائب) وشقيق زوجته (جمال عرفان) سنة (١٩٢٣) الذي أتهم به رجال الشيخ، علما أن كليهما كانا من نخبة المثقفين المتنورين في تلك الفترة وكانا من نشطاء مؤيدي الشيخ محمود أيضا أثناء مدة حكمداريته

حتى أن عارف صائب كان سكرتيره الخاص لفترة من الوقت. ومعروف ان جميل صائب نفسه التزم جانب الانكليز وخاصة بعد سقوط حكمدارية الشيخ واحتلال السليمانية من قبلهم، وعين مديرا لتحرير جريدة (الأنبعاث) التي بادر الى نشر قصته فيها.

وعلى اية حال فان ميلاد القصة الكردية وظهورها لاول مرة في الادب الكردي، يظل يحدد بتأريخ نشر هذه القصة وتبقى لاسبقيتها هذه اهميتها التأريخية التي يجب ان تكون موضع الاعتزاز رغم كل شيء.

*

واذا كان هذا حال نتاجنا القصصي الاول، فان قصة (مسألة ضمير أو كيف أصبحت من الوجهاء)[٢] التي كتبها الشاعر احمد مختار جاف بعده بثلاثة أو اربعة أعوام، تأتي نموذجا متكاملا للقصة الانتقادية من حيث صدقها التأريخي أيضا. فحينها كان الوضع السياسي الذي تتعرض القصة له بالنقد قد تغير أو بالاحرى قد استقر على شكل معلوم. فلقد حسم الامر في المنطقة لصالح الانكليز والحكومة المركزية بعدما ظلت مسرحا لاحداث وتقلبات عنيفة خلال السنوات السابقة من حكم عثماني وحكمدارية للشيخ محمود بفترتيها واحتلال انكليزي وأخيرا حكم ملكي استطاع بسط سيطرته عليها وتثبيت اداراته ومؤسساته الحكومية فيها تدريجيا.

---

(٢)ظلت هذه القصة طي النسيان حتى سنة ١٩٧٠ حيث رات النور بفضل مبادرة الدكتور احسان فؤاد الذي كان قد اكتشفها بين مخطوطات مكتبة والده فنشرها في كتاب مع مقدمة أوضح فيها كيفية تحققه من سنة كتابتها واثبات نسبتها الى مؤلفها.

ولكن ما هي هوية هذا الحكم الذي استتب لصالحه الوضع في المنطقة كما في بقية مناطق البلاد؟. انه حكم ملكي اقطاعي رجعي تابع للاستعمار البريطاني بشكل مباشر رغم تمتعه بالاستقلال الوطني شكلا. وهو لكونه حكما اقطاعيا رجعيا ومرتبطا بالاستعمار، فان تسليط سيف الظلم والاضطهاد والاستغلال على رقاب أبناء الشعب، وفساد الادارة وانتشار الرشوة والاختلاس أو روح التسلط والاستعلاء في اجهزتها من القمة وحتى القاعدة، وكذلك انتشار الجهل والمرض والفقر في صفوف الجماهير الكادحة وسيادة مظاهر التخلف الاجتماعي والحضاري في كل مكان، يكون ناتجه وحصيلته الطبيعية. فجاء أحمد مختار جاف وكتب قصته ليوجه عن طريقها نار نقده الى جملة من هذه الشرور ومن خلالها الى نظام الحكم الفاسد ذاته.

ولكن هنا أيضا تبرز نقطة تحيرنا بعض الشيء تتعلق بالبون الشاسع بين محتوى القصة وبين الهوية الشخصية لكاتبها. فلنسأل اولا: من هو احمد مختار جاف؟. انه كان ينتمي الى طبقة الاقطاع وراثة، وانه عين قائماما لقضاء حلبجة من قبل الانكليز اثر احتلالهم للسليمانية سنة ١٩١٩ وقضائهم على حكمدارية الشيخ محمود الاولى، وانه عين من قبل الشيخ محمود وكيلا لوزارة الشرع والعدل في حكمداريته الثانية عام (١٩٢٢). وانه أعفي بعد ذلك من منصبه وأمر الشيخ باعتقاله، وانه وهو رهن الاعتقال يبعث بقصيدة مديح الى الشيخ يدافع فيها عن نفسه ويطلب اطلاق سراحه، وانه عين قائمقاما لحلبجة من قبل الانكليز ثانية بعد قضائهم على حكمدارية الشيخ الثانية، وانه أصبح بعد ذلك نائبا مزمنا في البرلمان وظل كذلك حتى اغتياله في (٥) شباط ١٩٣٥.

كان هذا هو التأريخ المدون المستل من الصحف والمجلات عن حياته القصيرة (مات عن-٣٩- سنة)، لكني اعتقد أن هناك الكثير من

الحقائق التي قد تكون اكثر اهمية مما لا نزال نجهلها، وخاصة حول مسألة اغتياله الذي تشاع عنها حكاية غريبة مفادها انه هرب الى السهوب والوديان هائما على وجهه بسبب ثقل الديون المتراكمة عليه، ثم اغتيل باطلاق النار عليه من مجهولين عندما كان يعبر نهر (سيروان). في حين هناك اعتقاد بكونه كان يستصحب معه عند لجوئه الى الجبال عددا من الاتباع المسلحين وذلك بدليل أحدى قصائده التي يتحدث فيها عنهم بالاسماء ممتدحا مزاياهم في الشجاعة والاقدام.

ومن جهة اخرى فان أحمد مختار جاف الاقطاعي والقائممقام المنصوب من قبل الانكليز والنائب الملكي هذا، ينحو في شعره أيضا نفس المنحى الانتقادي عند تعرضه لمواضيع الفساد الاداري ومظاهر التخلف الاجتماعي والحضاري. هذا بالاضافة الى ما في شعره عموما من روح قومية ووطنية نقية وفكر متفتح نير ومن تنديد بالظلم والاضطهاد والاستغلال.

فكيف نفسر هذا التناقض بين شخصيته ومحتوى أدبه؟. في الحقيقة ليس امامنا سوى طريق واحد وهو أن نترك حياته الشخصية له وللظروف التي كانت بها على الشكل المذكور، وان نفترض الصدق فيما ضمنها أدبه من فكر ومثل وقيم وان نثق بها. فهو مع كونه اقطاعيا وموظفا كبيرا معينا من قبل الانكليز ونائبا مزمنا في برلمان الحكم الرجعي، الا انه كان يعادي الاقطاع ويفضح أحابيل الانكليز ويعري مفاسد الحكم الرجعي بنتاجه الادبي وعلى خط مستقيم لا يحيد عنه.

ان قصته (مسألة ضمير) التي يبدو أنه يرغب في نشرها وقت كتابتها ولم تتحقق له رغبته بل ولم يحالفه الحظ لاتمام كتابتها أيضا، هي مثال بارز لما كان يفكر به في سريرته، وما يطويه بين جوانحه من حقيقة موقفه تجاه النظام الرجعي الاقطاعي المبني على الظلم والاستغلال

والاستبداد، والذي كان هو نفسه احد عناصره شكليا. فبطل القصة (زوراب) الطفل اليتيم الفاقد لحنان الابوين الذي عصره البؤس والفقر والحرمان في طفولته، وصقلته التجارب في معترك الحياة في صباه والذي اجتاز هذا الامتحان العسير المبكر فخرج منه شابا مثاليا ونموذجيا في مثله وقيمه ونظرته تجاه الحياة والناس وعلاقاتهم بعضهم ببعض، حيث نراه يطرد من عمله او يتعرض للتآمر لابعاده عنه أو يتركه على مضض المرة تلو المرة، بسبب من صراحته وجرأته وعدم سكوته عن الغش والتحايل والاختلاس جراء مثالية في النظر الى الامور، نرى هذا الانسان النقي السريرة والطيب القلب ينقلب الى العكس من ذلك تماما، فيقترف كل ما في جعبة النظام الرجعي من شرور ومساوىء بعدها يصبح وبطرق غير شريفة -طبعا- واحدا من اسرة النظام، فيتحول الى زوراب افندي وزوراب آغا وزوراب بك، أي يتحول من ذلك الانسان الكادح الطيب الشريف الذي عانى الجوع والتعاسة وغلق أبواب العيش وكسب الرزق الحلال بوجهه، الى فنان ماهر في تلقي الرشوة وابتزاز الاموال والغش والدسيسة والتحايل وكذلك في التعالي والسطوة والتجبر تجاه الناس الفقراء والكادحين الذي كان الى الامس القريب واحدا منهم.

ان احمد مختار جاف لا يطرح حالة ارتداد بطله زوراب عن مثله وقيمه الانسانية الخيرة وكأنه ارتداد ذاتي بحت وعن دوافع شخصية صرفة. كلا.. انه يربطه بالنظام الاجتماعي الفاسد الذي أجبر زوراب في النهاية على ان ينهار ويتخلى عن صموده وعناده ويتحول الى صف الظلم والطغيان ومن ثم ليندفع الى اقتراف جرائمه داخلا في منافسة غير شريفة مع أقرانه من الجائرين. نعم.. انه يلقي بمسؤلية هذا الارتداد وبكل وضوح على عاتق النظام. فهو يفضح في قصته وينتقد بشكل

مكشوف الموظفين الكبار المرتشين والتجار الجشعين المحتالين والاقطاعيين السارقين لثمار كدح الفلاحين، وكل هذا يعني بالنتيجة فضح مساويء النظام الذي كان هؤلاء يظلمون ويجورون في ظله وباسمه. وليس هذا فقط، بل انه استهدف في قصته أيضا فتح عيون المظلومين وتوعيتهم على الاضطهاد والاستغلال اللذين يتعرضان لهما وتحريضهم بالتالي على الانتفاض بوجه هؤلاء الطغاة، فيمكننا مثلا التقاط الكثير من العبارات التحريضية المباشرة، كالتي تقول: "لابد أن يأتي ذلك اليوم الذي تجد الحقيقية فيه مكانها الطبيعي، ويستفيق فيه هذا الشعب المظلوم ليقبر مثل هذا النوع من الجرائيم. لان الظلم الذي اتخذوه مهنة لهم، سيجبر في الاخير الاهالي على التفكير لايجاد طريق للخلاص. ذلك لان السجين كلما جرى الامعان في تعذيبه، كلما اضطر للاستزادة على التفكير لايجاد وسيلة للفرار -مسألة ضمير- ص٥٥".

وهناك أيضا الكثير من العبارات الساخرة المليئة بالنقد اللاذع المباشر والتهكم على رجال السلطة الجهلة المنصوبين على قمم الوظائف الحساسة، كقول بطل القصة زوراب قبل ارتداده ضد رئيس الدائرة التي أراد ممارسة كتابة العرائض بالقرب منها لكنه منعه منها وهدده بمحاكمته بقانون العشائر طلبا للرشوة: "الهي.. لك وحدك المقدرة.. أحدهم يحاكم على رداءة خطه، وآخر يسعد ويهنأ بالحياة بسبب رداءة خطه.. ص٢٩".

ان قصة (مسألة ضمير) تزخر بالكثير من النقد الصارخ ضد نظام الحكم الرجعي الاقطاعي بدءا بشروره الاجتماعية من احتيال المرابين وجشع التجار واعتماد الغش في التعامل واللجوء الى الكذب.. الخ، هذه

الشرور التي تضرب بمسألة الضمير فيها عرض الحائط، وانتهاءا بمظالم الاقطاعيين وفساد الاداريين الذين يقترفون جرائمهم وآثامهم على مرأى ومسمع من السلطات العليا دون أن تحرك ساكنا، ذلك لانهم من صنع يدها ومن طينتها هي نفسها.

*

ان قصتي (في حلمي) و (مسألة ضمير أو كيف أصبحت من الوجهاء)، تشكلان في الواقع اثنتين من أهم نتاجاتنا القصصية طوال فترة العشرينات والثلاثينات واكثرها جدية سواء من حيث المحتوي باستهدافهما وضعا معينا ألزم كاتباهما نفسيهما بالتعبير عن موقف مسبق تجاهه يعيانه ويعيان ابعاده، أو من حيث قيمتهما التأريخية كأول نموذجين لهذا النوع الادبي الجديد في ادبنا الكردي. ولقد سبق وان قلت بأن كامل نتاجنا القصصي للفترة المذكورة لا يتجاوز عدد اصابع اليدين. وبالفعل فما عدا هاتين القصتين، لدينا قصتان أخريان لشاعرنا الكبير (پيرەميرد) الاولى بعنوان (فرسان مريوان الاثني عشر)[٣] والثانية بعنوان (محمود آغا الشيوكلي)[٤]، وكلتاهما عبارة عن تدوين ادبي لحكايتين تأريخيتين كانتا متداولتين شفاها بين الناس وأخذتا بمرور الزمن طابعا شبه اسطوري، كأن يستطيع اثنا عشر فارسا دحر جيش جرار مكون من اثني عشر الف رجل من الاعداء. ولمحمد علي كردي أيضا قصتان اولاهما بعنوان (نازدار- أو المرأة الكردية الريفية)[٥] والتي قال عنها لدى نشر أول حلقة منها في مجلة (روناكي)

---

(٣)نشرت مسلسلة في (١٠) حلقات وذلك في الاعداد (٣٦٦-٣٧٦) لسنة ١٩٣٣ من جريدة (ژيان- الحياة). ثم اعاد نشرها بكراس سنة ١٩٣٥.

(٤)نشرت بكراس صغير سنة ١٩٣٦.

(٥)نشرت الحلقة الاولى منها في العدد (٧-٢٨/آذار/١٩٣٦) من المجلة والحلقتين الثانية والثالثة في العددين (٩، ١١) منها.

بأنها "رواية كردية في مائة صفحة"، ويقصد بها طبعا مائة صفحة بخط يده. الا انه لم ينشر منها سوى ثلاث حلقات فقط والتي لا تشكل في رايي سوى جزء يسير من الصفحات المائة، حيث توقف عن نشر البقية لتوقف المجلة عن الصدور. ومن الغريب ان الكاتب ظل على قيد الحياة حتى أواخر الخمسينات وانه استمر على نشاطه الادبي، وخاصة في مجال المبادرة لطبع التراث مع زميله طاهر المريواني الذي شكل معه ثنائي (كردي- مريواني) المشهور في هذا المجال خلال الثلاثينات والاربعينات، ولكنه لم يعاود المحاولة لنشر روايته، كما لم يظهر لها من اثر بعد مماته. اما قصته الثانية فهي قصة قصيرة بعنوان (بعد السكر الشديد يأتي الجنون)(٦) والتي سنتحدث عنها في حينها.

هذه هي في حدود علمي كل نتاجاتنا القصصية طوال كل المدة المحصورة بين (١٩٢٥-١٩٣٩).

(٦)نشرت في (دياري لاوان- هدية الشباب) سنة ١٩٣٤ وكانت مجموعة نتاجات ادبية متنوعة لعصبة من الشباب الكردي ارادوا جعلها مجلة ادبية فكرروا التجربة وسموها (ذكريات الشباب) الا انهم لم يستطيعوا الاستمرار بها من بعد.

الفصل الرابع
الواقعية الأنتقادية في القصة الكردية

اذا كانت القصة الكردية قد ولدت في اواسط العشرينات وهي تنتقد، فان هذا الاتجاه الانتقادي ظل يلازمها ويشكل الاتجاه الرئيس فيها منذ ذلك الحين وعبر كل مراحل مسيرتها على طريق النمو والنضج والتطور حتى أواخر الستينات، مع أنه يصيبه الكثير من التباين والتغير في توجهاته واغراضه ومراميه، وفي شدته وخفوته في هذا الجانب أو ذاك، وفي هذه المرحلة أو تلك تبعا للتغيرات الحاصلة على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي، أو على صعيد تطور الفن القصصي ذاته كما ونوعا.

فبالنسبة لفترة الاربعينيات التي لا يجد الباحث كبير عناء في الالمام التام بكامل النتاج القصصي المنشور خلالها، لانه كان لا يزال من حيث الكم دون الحد الذي يمكن أن يشكل له صعوبة في معرفة كل النتاجات ومطالعتها أولا بأول وبامعان، ليس من العسير فرز وتشخيص افضل النماذج واكثرها تمثيلا للسمات الاساسية للقصة الكردية في هذه المرحلة من حيث نموها النوعي، واحسنها ايضاحا لتوجهاتها السياسية والفكرية والاجتماعية الرئيسية.

ان الادب الكردي في هذه الفترة، أعني الحرب العالمية الثانية وما نتج عنها من اندحار للقوى النازية والفاشية وانتصارات باهرة لجبهة الشعوب على الصعيد العالمي، ومن نهوض جماهيري ثوري وازدهار

لنشاط القوى الوطنية والثورية على صعيد القطر، كان يشهد على العموم نهضة كبرى سواء في الحداثة والتجديد او في مستواه الفكري والثقافي وتعمق الوعي الفني والجمالي.

يقول الدكتور عزالدين مصطفى رسول بهذا الخصوص: "ان اهم مميزة لهذه الفترة هي أن الافكار والاتجاهات الادبية المختلفة من العالم ممتزجة بظروف كردستان اللذاتية قد انعكست في الادب. وهناك تطور ملموس في الشكل الادبي يتماشى مع تطور المضمون -الواقعية في الادب الكردي- ص٨٦".

ويقول في مكان آخر: "ومن هنا يمكننا القول بأن الصراع كان قائما في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعد الحرب بين مدرستين (الرومانتيكية والواقعية) كطرق معالجة احداث كان الفنان يحس بها ويريد لها حلا ولم يكن ببعيد عنها، فالصراع بين التناول والحل الرومانطيقيين والواقعيين قائم عند اديب واحد أو يلاحظ في عمل ادبي واحد -نفس المصدر- ص٩١". اني اعتقد ان هذا الراي صائب تماما ولكن بالنسبة للشعر فقط دون القصة، ذلك لان هناك فرقا كبيرا بين ما كات يحدث في مجال الشعر عما كان يجري في ميدان القصة. ففي مجال الشعر كان خط التيار الرومانتيكي (كما يسميه الدكتور عزالدين مصطفى رسول) الذي برز كتيار متميز وفعال خلال فترة ما بين الحربين طاردا (خط الادب الكلاسيكي) من ميدان الصراع، لا يزال في عنفوانه، وان كانت قفزة (گوران) التجديدية الابداعية شكلا ومحتوى والتي بدأها مع التيار وضده في آن واحد، في طريقها الى تثبيت الريادة لنفسها وتحقيق الغلبة على ساحة الشعر الكردي. اما بالنسبة للقصة فان هذا الاتجاه الرومانتيكي لم يجد له طريقا لفرض تلك السيادة عليها لا في فترة

مابين الحربين ولا بعدها، وانما العكس هو الذي حدث حيث ان الاتجاه الواقعي وبشكله النقدي على وجه التخصيص هو الذي ساد فيها ومنذ بدء ظهورها كلون ادبي جديد في الادب الكردي. ولذلك فلا محل للحديث اصلا عن صراع المدارس الادبية في القصة الكردية على مدى كل الفترة الممتدة بين اول نشؤئها وحتى اواخر الستينات. ولا يجب أن يعني هذا طبعا انكار وجود نماذج يمكن أن تنسب الى غير المدرسة الواقعية، لكنها لا تشكل لا كما ولا نوعا النسبة التي يكون في وسعها الاخلال بالقاعدة. وعلى أية حال فان الدكتور عزالدين مصطفى رسول نفسه لا يغفل عن هذه الحقيقة رغم عدم توقفه عندها. ففي اشارة عابرة له بشأنها يقول: "ان الواقعية هي الطابع المميز للقصص الكردية بهذه الدرجة او تلك من التعبير عن واقع حياة المجتمع -نفس المصدر- ص١٠٥".

ولكن لنتساءل: ما هي علة هذا الفارق الذي حصل على الاخص ضمن مرحلة زمنية واحدة؟. للاجابة على هذا السؤال علينا ان نراجع التأريخ. فمن المعلوم ان للشعر الكردي تاريخا يمتد عميقا عبر عدة قرون، وان (گوران) واقرانه من حاملي راية القفزة التجديدية كانوا محكومين بالانشداد الى هذا التأريخ مما هيأ لهم تحقيق قفزتهم رغم اندفاعهم مع تيار متطلبات ومقتضيات عصرهم التي كانت هي الاساس الذي حفزهم على تحقيق هذا التجاوز. غير ان الحال مع كتاب القصة ليست كذلك. فهي قد نبتت منذ وقت قريب وعلى ارض بكر، أي انها انطلقت منذ البدء من حاضر تتحكم قوانينه ومقتضياته بها وترسم لها مسارا مستقبليا واضح الابعاد. هذا من جهة، ومن جهة اخرى فانني أميل الى الاعتقاد بصحة الموضوعة التي تقول بأن لكل من العاطفة والعقل بمعناهما الاصطلاحي المحدد موقعه وفاعليته الخاصة عند

عملية الخلق الفني في كل من الشعر والنثر. ففي حين تتم العملية لدى الشاعر من خلال العاطفة وعبر العقل، فانها تتم لدى القاص على العكس من ذلك، وكذلك الحال مع المتلقي بالنسبة لاي من الشعر والقصة. وطبيعي انني لا افكر اطلاقا في وضع سور صيني بين العاطفة والعقل، او الترويج لاعتبار كل منهما عالما قائما بذاته ومستقلا استقلالا تاما عن الآخر. كلا ابدا.. لكني انما استهدف التنبيه الى حقيقة موجودة فعلا، وذات علاقة مباشرة بالمسألة التي أثرتها آنفا.

*

أما بالنسبة لفترة الخمسينات وما بعدها، فانني مضطر للجوء الى اجراء نوع من التقسيمات الزمنية بشأنها التي لا مناص من توثيقها بالتغيرات السياسية التي حدثت في المجتمع العراقي خلالها، لان الاتجاهات النقدية للقصة الكردية الانتقادية ذاتها، تتأثر بها وتتباين صورها بهذا الشكل أو ذلك جراءها.

ففي الوقت الذي كانت السمة الاساسية في التوجه النقدي للقصة الكردية في الابعينات، هي التعرض وعلى المكشوف لمظالم الاقطاع ومفاسد الاجهزة الادارية للسلطة الرجعية، أصبح الاسهاب في الكتابة عن الفقر والمرض والجهل والامراض الاجتماعية ومظاهر التخلف الحضاري واضطهاد المرأة المزدوج، هو السمة الاساسية له. أي ان هذا التوجه النقدي ضد الاقطاع والسلطة الرجعية بدأ يتخذ في الخمسينات شكلا غير مباشر بدلا من الشكل المباشر السابق. فما هو مرد ذلك وما

هي علته؟!. للاجابة على هذا التسأول علينا رسم لوحة للوضع السياسي في البلاد خلال سنوات ما قبل ثورة تموز ١٩٥٨.

في اوائل عام ١٩٤٨ بلغ النهوض الجماهيري الثوري قمته فكانت وثبة كانون. وفي أواخر عام ١٩٤٩ بلغت الهجمة المعاكسة للحكم الملكي الرجعي ذروته فكان الانتكاس، وكانت فترة جزر بالنسبة للادب أيضا كحالة طبيعية معتادة، حيث كان ايقاف مجلة "گەلاویژ" عن الصدور التي كانت منبرا ينطلق منه الصوت النقدي الهادر، نهاية المرحلة بالنسبة للقصة الكردية.

غير ان فترة الانتكاس هذه لم تدم طويلا، فمنذ عام ١٩٥٢ بدات الحركة الوطنية من جديد. فكانت الانتفاضة المسلحة لفلاحي (آل ازيرج) والاضراب العمالي في الميناء الذي قوبل بالحديد والنار، ومن ثم انتفاضة تشرين (٥٢). وفي سنة ١٩٥٣ كانت الانتفاضة المسلحة لفلاحي سهل (دزەیی) ومنطقة هورين وشيخان ومذبحتا سجن بغداد والكوت. ثم كانت الحملة الوطنية لمناسبة انتخابات المجلس النيابي في ١٩٥٤، وحملة التظاهرات والاحتجاجات ضد حلف بغداد في ١٩٥٥، والحركة المسلحة لكادحي مدينة (الحي) في ١٩٥٦. فالانتفاضة الجماهيرية في نفس السنة مساندة لشعب مصر في مقاومته للعدوان الثلاثي واحتجاجا على الموقف الخياني للسلطة الرجعية. ثم كان جمع شمل القوي الوطنية والديمقراطية ولاول مرة في تاريخنا المعاصر في جبهة الاتحاد الوطني. وأخيرا كانت ثورة تموز الوطنية واسقاط النظام الملكي الرجعي الاقطاعي الخاضع للاستعمار.

وكما رأينا فأن سنوات ما قبل الثورة من الخمسينات تمتاز ببلوغ الصراع بين الجماهير الشعبية وقواها الوطنية من جهة والسلطة

الرجعية من جهة اخرى ذروة عنفه واشتداده. فبقدر ما كان الشعب يصعد من درجة صموده والحاحه على الكفاح من اجل اسقاط النظام، كانت السلطة الرجعية تصعد هي الاخرى من قوتها وشدتها في القمع والاضطهاد والتنكيل بالمناضلين. وفي خضم اشتداد الصراع وقف الادباء في كل المعارك الى جانب شعبهم وحاربوا في صفوفه. فمنهم من انخرط في التشكيلات التنظيمية للوقي الوطنية ولاقى ما كان يلاقيه المناضلون من سجن وتعذيب وتشريد، ومنهم من جند قلمه وأدى واجبه عن طريق الكلمة الشريفة. "ففي مجرى نضال الشعب ضد الاستعمار والرجعية، افتقر الاستعمار الى ادباء رسميين يعملون الدعاية له، ولم يعد يجرأ حتى من تعاون معه على الصعيد السياسي أحيانا ان يستغل الادب لخدمته. وأخذ المثقفون يعبرون عن افكار الشعب في نضاله ويكرسون نتاجهم كأدباء لقضيته -الدكتور عزالدين مصطفى رسول- نفس المصدر السابق- ص١١٠، ١١١".

فاشتداد الصراع وامعان السلطة الرجعية جراءه في اتخاذ أساليب القمع والاضطهاد والتنكيل وسيلة لحماية نفسها من الانهيار المحتوم، هو الذي أدي بالقاص الخمسيني الى سلوك ذلك الاسلوب غير المباشر في توجيه نقده الى الحكم الرجعي الاستبدادي، بخلاف ما كان عليه الوضع بالنسبة للقاص الاربعيني. فهو مضطر للقيام بعملية التفاف ليحمي نفسه من سيف الارهاب المسلط على الرقاب من جهة وليؤدي مهمته الادبية النضالية من جهة اخرى، ذلك بتوجيه نار نقده الى العلل بغية الايحاء الى مسببها الذي هو النظام القائم على الظلم والاستغلال والطغيان.

وهنا لا اخطيء ان قلت ان حال القصة الكردية الخمسينية كان كحال شقيقتها القصة العربية العراقية الخمسينية الى حد بعيد. فمثلا

هاكم ما يقوله فاضل ثامر بخصوص القصة العربية العراقية في سنوات ما قبل الثورة: "لقد كان القاص الخمسيني يتملك فهما (نقديا) لوظيفة العمل القصصي. كانت القصة لديه وسيلة من وسائل نقد الواقع الاجتماعي. وكان القاص بحكم وضعه في المجتمع يقف موقفا منتميا وفاعلا في الكفاح الذي يخوضه الشعب ضد النظام الملكي العميل. ولهذا فقد كان القاص يهدف خلال عملية التصوير التسجيلي للواقع المتخلف انذاك الى تقديم ادانة لذلك الواقع. لقد كان النظام الملكي عاريا ومكشوفا كنظام للبؤس والاستغلال والعذاب. لذا فان عملية التصوير الوثائقي الواقعي لحياة الناس البسطاء في الاوساط الشعبية والكادحة -بشكل خاص- كانت بمثابة ادانة لذلك النظام، وكشف للظلم الاجتماعي، وبالتالي دعوة -غير مباشرة- لازالته. لقد كان القاص يقف بكل عواطفه مع الشعب المضطهد المناضل من أجل ازالة نظام البؤس والعبودية والاضطهاد. وكنا نرى القاص الخمسيني يمارس وظيفة النقد والرفض والادانة هذه حتى في حالة تجنبه التصريح المباشر بموقفه هذا، وذلك عبر التركيز على عوالم الحرمان والشقاء والجور التي كان يعيشها ابطاله -قصص عراقية معاصرة- ص٢٣".

*

أما في السنوات التي تلت ثورة تموز (٥٨) والتي تمتاز بأن نصفها الاوسط، واقصد بها سنوات (١٩٦١-١٩٦٧) هي فترة ركود تام كما أشرنا الى ذلك سابقا، فان القاص الكردي يعود ويتناول نفس المواضيع تقريبا التي كان القاص الاربعيني والخمسيني قد تناولها، ولكن مع فارق كبير هو انه أصبح يكتب عنها بكامل حريته دون خوف من رقيب أو حسيب. فالحكم الملكي الرجعي العميل قد اندثر، وازالة الاقطاع من الوجود كطبقة قد غدت تحت طائلة القانون، والحديث عن عفونات

الاجهزة الادارية للسلطة الرجعية المبادة ومخازيها قد صار مباحا، اما العلل الاجتماعية ومظاهر التخلف الحضاري وقضايا الفقر والمرض والجهل، والاضطهاد المزدوج المسلط على المرأة ووجوب تحريرها.. الخ، فقد أصبحت ضرورة العمل من اجل القضاء عليها وايجاد الحلول الجذرية لها ومن ثم بناء مجتمع خال من الاستغلال والاضطهاد والعبودية تسوده العدالة والمساواة والرفاه والازدهار، أصبحت أهدافا وشعارات شرعية ورسمية ينادي بها علانية جميع الحكام الذين توالوا على الحكم في كل فترات ما بعد الثورة، وان تنكر لها البعض منهم فعليا. ان هذا لا يعني طبعا ان القاص كان يقوم بمجرد عملية استنساخ على الكاربون لتلك المواضيع. فالامر ليس كذلك على الاطلاق. ذلك لان الذين تناولوا نفس المواضيع ليسوا هم نفس الكتاب. وحتى ان كانوا هم انفسهم افتراضا، فتناولهم لها مجددا لابد وان يختلف عن السابق بطبيعة الحال. ثم ان التغيرات العميقة التي حصلت في البني السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وكذلك في مستوى الوعي الثقافي والفني، كان لا بد لها وان تنعكس عليهم بهذا الشكل أو ذاك كمواطنين اولا ومن ثم كأدباء. وهذا ما حصل فعلا، والذي يضفي على نتاجات هذه السنين بعض الخصوصيات التي لا يجب اغفالها. وحتى يكون بامكاننا توضيح هذه النقطة بشكل افضل فان من المستحسن التفريق بين الفترتين اللتين تستغرقان الربعين الاول والاخير من السنوات الاثنتي عشر المحصورة بين (١٩٥٨-١٩٧٠). حقا انه لتقسيم غريب. لكنها الحقيقة بعينها. ثلاثة اعوام من الخصب ثم ستة اعوام عجاف. ثم ثلاثة أعوام اخرى من العطاء وبشكل متسلسل.

قبل قليل استشهدت بقول لفاضل ثامر عن التشابه الكبير لواقع حال القصة الخمسينية الكردية لما قبل ثورة تموز، مع واقع حال شقيقتها القصة العربية العراقية في نفس المرحلة. والآن وأنا بخصوص واقع حال القصة الكردية في السنوات الثلاث الاولى لما بعد الثورة، فان مقارنتها بواقع حال شقيقتها العربية العراقية مرة اخرى لا تزال واردة، وانني بهذا الخصوص لا أجد أفضل مما نقله الدكتور عبدالاله احمد في الجزء الاول من كتابه الموسوم ب (الادب القصصي في العراق بعد الحرب العالمية الثانية)، عن احد شهود هذه المرحلة البارزين وهو القاص فؤاد التكرلي المعروف جيداً لدى معاصري جيله من كتاب القصة الاكراد اذ يقول: "كنا جميعا نشكل خطرا على السلطة الرجعية آنذاك، أو كنا نشعر بذلك على الاقل. ثم كانت ثورة (١٤) تموز التي قلبت -بشكل أو بآخر- الكثير من الموازين الفكرية ووجهات النظر. صارت التساؤلات والاحلام تنبع وتتجه من اماكن ونحو آفاق أخرى. ورغم ان التبدلات لم تكن جذرية كما كان متوقعا أول أيام الثورة، الا أن هذا الحدث الكبير - كما يتراءى لي- نقل مواضعنا الفكرية والفنية نقلة اخلت بتوازنها بعض الوقت. لم يعد واردا أن نتناول الواقع الذي لم يتغير، بنفس التناول والاسلوب الذي مارسناه قبل الثورة. لقد انكشف الستار عن مسرح واسع عظيم السعة، تتقاطع فيه الطرق وتختلط ثم تمتد الى نهايات بعيدة لا تدركها الابصار أحيانا. ثم اطلقت كل قوى هذا البلد وحفرت أعماقه لتعرض على الانظار، وكان كل شيء هائل، مذهل، مخيف، يتم وينجز ويمضي. وكان علينا أخيرا أن نجد اسلوبا يعبر عن أسباب كل هذا، عن روحه المحرك. ولم يكن ذلك -للاسف- سهلا لمن

يشعر بحقيقة الامر ويقدره، فخلت الساحة الادبية من الاصوات الاصيلة لعدة سنوات– ص٤٩".

في اعتقادي ان فؤاد التكرلي بقوله هذا، انما يصبح لسان حال شقيقه القاص الكردي الخمسيني في مواجهته لحدث ثورة تموز ٥٨ وما آل اليه حاله عند تعامله معه، ولكن مع وجوب اضافة هامة جدا هي ان القاص الكردي بدأ يتواجه في اعقاب هذا الحدث تدريجيا مع مسألة اصبحت تخصه هو مباشرة قبل أن تخص شقيقه العربي، وهي مسألة التداخل الشائك الذي حصل بين أمانيه القومية والاماني الوطنية لديه. وزيادة في التوضيح لأقول: لئن كان الحدث الكبير قد نقل المواضع الفكرية والفنية للقاص العراقي (عربيا كان او كرديا) نقلة اخلت بتوازنه بعض الوقت على حد تعبير فؤاد التكرلي، فان القاص الكردي بالاضافة الى ذلك قد تعرض بمواضعه الفكرية والفنية لنقلة داخل نقلة (ان صح التعبير)، وهذا يعني تعرضه لحالة اختلال التوازن مرتين او لحالة اختلال توازن مزدوج.

ومن المعلوم ان هذه المسألة لم تبرز لدى القاص الكردي فجأة، بل اخذت تكبر وتتضخم طرديا مع الاحداث حتى بلغت ذروتها عند اندلاع حرب اقتتال الاخوة، حيث كان من بعده الصمت المطبق.

ومع ذلك فان الحدث الكبير ظل هو الطاغي عمليا على وجهة النشاط القصصي للقاص الكردي خلال هذه السنوات الثلاث. أما مسألته الخاصة تلك فان تغير وتطور الاحداث السريع الذي كان يسبقه باستمرار، لم يكن ليسمح بتشكل أي من الظرفين الذاتي والموضوعي الملائمين له ليكون بامكانه الالتفات اليها جديا على صعيد النشاط

القصصي، الا في أواخر الستينات جزئيا وفي أوائل السبعينات كليا والذي نتجت عنه فعلا نهضة بالغة السعة والقوة.

ولان هذا النشاط كان مقتصرا في الاغلب على اعادة الكتابة عن نفس المواضيع المطروقة في الاربعينات والخمسينات ولكن بلغة ما بعد الثورة، فان الاتجاه الواقعي الانتقادي فيه يصبح اكثر وضوحا واكثر حدة وعنفا أيضا. ذلك لان القاص هنا عاد يوجه نقده الى الاقطاع والسلطة الرجعية والنظام الملكي المقبور مباشرة وبكامل حريته مضيفا اليه ما لم يستطع التعبير عنه من قبل.

ومن هذا نستنتج ان القصة الكردية المنشورة خلال السنوات الثلاث لما بعد الثورة، لم تأت بشيء جديد حاسم ولم تقدم اضافة جديدة فعالة على القصة الخمسينية لما قبل الثورة، ولذلك فانها تعتبرا امتدادا لها، او بالاحرى استكمالا لخطها النقدي بأكثر صوره حدة وعنفا.

وبنفس هذا المعنى تقريبا يقول الدكتور عبدالاله احمد عن القصة العربية العراقية: "ويعود سبب هذه الظاهرة -ظاهرة كثرة النتاج المنشور خلال السنة الاولى من الثورة -ح.ع- التي يلمسها الباحث في هذه الفترة، الى عاملين يتصلان بقيام الثورة اتصالا مباشرا: أولهما: ان الثورة بما اشاعته من حرية في العراق الذي ظل حبيس القوانين الجائرة التي تحد من هذه الحرية طيلة الحكم الملكي، اتاحت للعديد من قصاصي الخمسينات وغيرهم، أن يضموا انتاجهم القصصي المتناثر هنا وهناك الى بعضه وينشروه في مجموعات قصصية. وهو انتاج كان بعضه مما كتبه اصحابه قبل الثورة ولم يجرؤا على نشره خوفا، او كانوا قد نشروه مفرقا في الصحف والمجلات في العراق أو غيره.. وثانيهما: ان الثورة بعد تقويضها للنظام السابق، وشل مؤسساته

البوليسية التي مارست اضطهادا وقهرا معروفين في تاريخ العراق، قد هيأت المناخ الملائم للادباء لكي يفجروا مشاعرهم الوطنية المكبوتة التي اختزنوها عميقا في نفوسهم، والتي كانوا يخشون الافصاح عنها طيلة العهد السابق، فاندفعوا يكتبون عددا من القصص التي يمكن ان تعد من قصص الاستجابة الاولى للثورة، ادانوا فيها النظام السابق، وصوروا ظلمه واضطهاده للعراقيين، كما سعوا الى تصوير جوانب من حياة الفئات الفقيرة المسحوقة منهم، توضيحا لما كان عليه حال الشعب من بؤس في العهد الملكي -الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية- الجزء الاول- ص٤٤، ٤٥".

هذا بالنسبة لسنوات (١٩٥٨-١٩٦١)، اما في السنوات الثلاث الاخيرة من الستينات، فان القاص الكردي الذي أصبح عندها مثقل الاحساس بالكثير من مشاهد الفواجع والكوارث، ومتعب الفكر من كثرة التعرجات والالتواءات في الطريق، ومهموم الفؤاد أيضا بسبب الصمت الطويل والانتظار المضني، فقد أخذ يتململ بنشاطه القصصي مجددا وكأنه يستيقظ من نوم طويل شابته سلسلة احلام وكوابيس متشابكة يجهد في تذكر تفاصيلها فلا يستطيع، ولذلك يبقى مبهوتا بداءة. لكنه كلما مر الوقت على استيقاظه، كلما أخذ يتذكر التفاصيل من جهة، وتزول عنه بنفس الدرجة حالة الانبهات من جهة اخرى. وعندها يحاول ان يحكيها للآخرين. غير ان ذاكرته المستيقظة تسعفه أحيانا وتخونه احيانا أخرى. ولذا تأتي حكايته لها متقطعة أو يشوبها التلعثم والتردد أو الارتعاب من استعادة اللقطات والمشاهد أو التخوف من مواجهته بعدم التصديق او ان يؤخذ من اذنه ويلقن درسا من هذا أو ذاك لاتهامه بالتقصير في الكذب تارة أو المبالغة في الصدق تارة اخرى.

وفي الواقع ان هذه اللوحة التي رسمتها للوضعية التي كان عليها القاص الكردي عند معاودته نشاطه القصصي، لم تؤد في حينها الى مردود فعلي وآني سريع بحيث يمكن أن يكتسح الميدان وان يطغي على النتاجات التي بدأت تأخذ طريقها الى النشر. كلا.. ان النسبة الغالبة بقيت ضمن خط النهج السابق، وظلت تتسم بنفس السمات سواء في الشكل أو المحتوى. الا أن قلة منها وبمبادرة فئة من الكتاب الاكثر شدة في معاناتهم والافضل استعدادا واندفاعا لايجاد المنفذ للتعبير عن تلك المعاناة، اخذت تحاول عكس بعض خطوط اللوحة وتجهد ولكن ببطء وحذر للتعبير عن بعض اجزائها بلقطة من هنا ومشهد من هناك بحيث تتصل بها بشكل مباشر أو غير مباشر.

والآن اذا ما اردنا استخلاص ابرز سمات الواقعية الانتقادية في القصة الكردية، فاننا نتوصل الى تشخيص اتجاهين اساسيين بالنسبة للمحتوى: الاول اتجاه واقعي انتقادي اصلاحي ينطلق في نقده من فكر اصلاحي مؤمن بامكان تغلب الخير على الشر دون اللجوء الى العنف، ذلك لان الخير اذا ما لجأ الى استعمال العنف في صراعه مع الشر، فسينتهي به الامر الى ان يصبح هو الآخر شرا، وحينئذ سيظل الصراع يدور في حلقة مفرغة.

وفي الحقيقة ليس هناك أي قاص كردي يمكن أن يقال عنه انه قد سار في هذا الاتجاه عن وعي فلسفي عميق ومتكامل الابعاد، انما هناك ما يمكن تسميته بجنوح هذا الكتاب أو ذاك في هذه القصة او تلك نحو هذا المنحى في الكتابة، ولعل شاكر فتاح هو الكاتب الوحيد الذي نلاحظ عنده طغيان هذا الاتجاه على غالبية قصصه وعلى مجمل كتاباته الاجتماعية أيضا. وعلى اية حال فأن القاص الكردي الذي ينهج هذا النهج سواء كان شاكر فتاح أو غيره، انما ينطلق اساسا من قناعته بوجود خلل في الوقع الذي يعايشه، وان

هذا الخلل ناتج عن ظلم أو فساد أو شر يسود المجتمع ويجب اصلاحه، وان هذا الاصلاح لن يتم الا برفع الظلم أو الفساد أو الشر المسبب للخلل ولكن دون اللجوء الى العنف.

أما الاتجاه الثاني، فهو الاتجاه الواقعي الانتقادي الثوري الذي ينطلق من فكر ثوري يعي جيدا حقيقة الصراع بين قوى الخير وقوى الشر وبشكل واضح ومحدد الابعاد والاتجاهات. ولذا فهو يؤمن بأن قوى الشر المتمثلة بالسلطة الرجعية الاقطاعية التي تعمل جاهدة وبكل الوسائل على استمرار الظلم الاجتماعي والابقاء على نظام الاستغلال والعبودية، لن تترك الميدان الا باستعمال القوة ضدها وعبر نضال طويل شاق وصراع قاس معها. وعلى هذا فان الاتجاه الثوري كان يستهدف توعية الجماهير الشعبية وتحريضها على النهوض والانتفاض بوجه الظلم والاستبداد، وكذلك تربيتها على رفض الموروث الرجعي من العادات والتقاليد والاعراف البالية والوقوف بوجه مروجيها. ولقد ارتبط هذا الاتجاه على الدوام ارتباط وثيقا بالصارع السياسي الدائر داخل المجتمع سواء قبل ثورة تموز ٥٨ أو بعدها.

أما في الشكل فيمكننا ان نقول ان القصة الكردية قد مرت بمرحلتين متمايزتين في تطورها. المرحلة الاولى تنحصر بالفترة الممتدة بين نشوء القصة الكردية وحتى نهاية الاربعينات، وفيها تتميز بالسرد الاعتيادي البسيط الساذج السطحي وحتى الوصفي الاسهابي. فكل شيء يصور ويوصف من الخارج فقط وعلى حسب هوى الكاتب ورؤيته الاحادية للاشياء. فالشخصية والحدث والعلاقة بينهما من جهة وبينهما وبين غيرهما من جهة اخرى، انما تعرض وفق مشيئة الكاتب وارادته دون

الاهتمام أو بالاحرى دون تمكنه من معرفة كوامنها الحقيقية. ثم اننا لا نجد أثرا لمعالم الفنتازيا في عرض الاحداث وطرح الشخصيات أو في الوصف والتعليق وفي عملية السرد عموما، فهي تجري بصورة مسطحة وبدائية. ولكن يجدر بنا الاشارة الى ان القاص الاربعيني قد طور الى حد كبير اداته في التعبير والانشاء والصياغة اللغوية بالقياس الى الرواد الاوائل.

والمرحلة الثانية، هي مرحلة الخمسينات وما بعدها حيث حققت القصة الكردية قفزة كبيرة في شكلها الفني بحكم التطور الثقافي للقاص وتعميق وعيه الفني وقدرته الابداعية في استخدام اداته الفنية وخاصة بعدما توفر له شرطان: الاول امتلاكه لرصيد محلي من التجارب ورثه عن الجيل الاول والثاني من الرواد على قلته وبدائيته كما ونوعا. والثاني اطلاعه المتزايد على النتاج القصصي العالمي عن طريق اللغة العربية على وجه الخصوص.

ويشير الدكتور عزالدين مصطفى رسول الى تأثير حركة الترجمة أيضا التي تبنتها مجلة (گەلاويژ) في الاربعينات فيقول: "وكان للقصص المترجمة الكثيرة التي قدمها (بله) وغيره على صفحات المجلة من نتاج كبار قصاصي العالم، اثرا كبيرا في تنمية المواهب الفنية لدى جيل من كتاب القصة برزوا بعد فترة (گەلاويژ) مستوعبين التكنيك القصصي العالمي تدريجيا عن طريق اللغة العربية –الواقعية في الادب الكردي– ص٢٠٦".

ورغم ان السرد ظل هو الاسلوب السائد لدى القاص الخمسيني والستيني، الا انه اخذ يطعمه ببعض اشكال التكنيك الحديث وخاصة في مجال المونولوج والديالوج وكذلك في مجال الفنتازيا والتمكن من

الصنعة ومعرفة المزيد من دقائق امورها واسرارها. ولقد تحقق كل ذلك في الواقع على يد القاص الخمسيني أي في فترة الازدهار الكبرى (التي سبق وان تحدثت عنها). أما القاص الستيني، فقد انطلق في رحاب الابداع القصصي مستندا على ارضية من تراث قصصي بالرغم من ضعفه محققا اشكالا ابداعية تتسم بالتطور والحداثة.

*

ما الذي تنتقده القصة الواقعية الانتقادية الكردية؟

-١-

الاقطاع والسلطة الرجعية

شهد الادب الكردي في الاربعينات تطورا وازدهارا ملموسين في المحتوى وفي الشكل، وقد لعبت مجلة، گەلاويژ، الدور الاكبر اذ استمرت في الصدور طيلة الاربعينات، باعتبارها منبرا حرا لنشر الافكار التقدمية الديمقراطية عن طريق الكلمة الكردية المناضلة، وكذلك ميدانا رحبا لتفتح وازدهار الفنون الادبية ومن بينها الفن القصصي. وبالفعل فانها ابرزت الى الوجود اسماء عدد من كتاب القصة ممن اصبح لهم دور متميز في السير بالقصة الكردية خطوة هامة نحو النمو والتطور في

تاريخها. فهم بالاضافة الى الافكار التقدمية الثورية التي ضمنوها في قصصهم، فقد اولوا اهتماما خاصا بالشكل ولا سيما من حيث لغتها واسلوب تعبيرها.

وتنحصر تلك الاسماء البارزة في الثلاثي شاكر فتاح وعلاء الدين سجادي و (ابراهيم احمد) الذين ركزوا في ابرز وافضل نتاجاتهم على موضوع رئيسي واحد هو، مظالم الاقطاع وممارسات السلطة الرجعية وتعاونهما معا في تسليط سيف الارهاب والظلم والعبودية على رقاب الكادحين من ابناء الشعب والفلاحين منهم بشكل خاص. فهم رغم تطرقهم الى مواضيع أخرى كأضطهاد المرأة والعلل الاجتماعية ومظاهر التخلف الحضاري كما سنشير اليها في حينها، الا انهم اولوا هذا الموضوع اهتمامهم الاساسي ووجهوا اليه نقدهم وادانتهم له بشكل مكثف، ولكن مع وجود الفارق بينهم في كيفية تناوله ونوعية نقده واداته.

فشاكر فتاح الذي يعتبر كاتبا اجتماعيا الى جانب كونه قاصا، يبدا من زاوية الاصلاح الاجتماعي والتقدم الحضاري بنشر العلم والمعرفة والقضاء على ظواهر التخلف ومحاربة الرذيلة والتبشير بأفكار العدالة والمساواة والمحبة بين الناس، وبعمل الخير ونبذ الشر. ولكن كيف يحقق القاص ذلك وبأية طريقة؟!.. في الاجابة على السؤال يقول الدكتور عزالدين مصطفى رسول: "انه يعبر عن قلق البرجوازية الصغيرة تجاه معركة حديثة حادة ضد الاستعمار والاقطاع والرجعية. فنراه ثوريا أحيانا واصلاحيا طورا وتوفيقيا مرة ويغمره اليأس مرة اخرى. غير ان شاكر فتاح يعكس دائما مشاكل الشعب ونواقص المجتمع والمظاهر الطبقية الفاسدة، وينتقد كل ذلك بلين مرة، وبشدة وقساوة مرة اخرى. ويحل المشاكل هذه، فأما ان يصيب في حله ويأتي الحل ثوريا جذريا،

او يكون باهتا نصفيا توفيقيا، او خياليا عسير المنال -الواقعية في الادب الكردي- ص١٠٢".

حقا.. ان شاكر فتاح ينتقد، وينتقد احيانا بشدة وعنف، غير انه وبدافع من خلفيته الفكرية الطوباوية، يبتعد في اللحظة الحاسمة عن الامساك بالحل الجذري الثوري. فهو يبدو كمن يؤمن بأن لجوء الخير الى استعمال القوة لدحر الشر، انما هو ارتداد الى الشر او بالاحرى وقوع في شراكه، ولهذا نجده في قصته (مديربك)[1] التي يوجه فيها نقدا لاذعا وعنيفا الى ظاهرة الفساد الاداري داخل اجهزة الحكم الرجعي متمثلة بموظف يعين مديرا لاحدى النواحي، فيستغل مركزه هذا ابشع استغلال من أجل منفعته الشخصية بجمع الثروة عن طريق الرشوة والابتزاز، نجده يعرض هذا المدير الفاسد في النهاية لعدالة السماء وانتقامها التي تكشف الستار عن مساوئه وخطاياه للناس اولا ومن ثم لرؤسائه الذين يقيلونه من مركزه، فيترك البلدة منبوذا حتى من أفراد عائلته الذين شاء الكاتب ان يشملهم هم أيضاً بانتقام عدالة السماء، باسقاطهم في مهاوي الرذيلة جراء ما اقترف معيلهم من ذنوب.

اما علاءالدين سجادي و (ابراهيم احمد) فانهما الى جانب توجيه نقدهما الى ظلم الاقطاع المسند من السلطة الرجعية، يوضحان العلاقة السببية بين هذا الظلم و موقعه و بين النظام السائد الذي يدعمه ويمنحه الاستمرارية، والذي لن يزول الا بسلوك سبيل الحل الجذري، وان كان هذا الحل الجذري اكثر وضوحا وثورية لدى (ابراهيم احمد) مما لدى علاءالدين سجادي.

---

(١)مجلة (گەلاویژ- الثريا) -العدد- ١٠- السنة الرابعة- ١٩٤٣.

فمثلاً نرى علاءالدين سجادي في قصته (عرس رەشەی خەجەلاو)[٢] يفضح زيف العواطف التي يبديها الاقطاعي الذي هو نائب في البرلمان تجاه الفلاحين بحضوره الى القرية ومجالسته لهم بمناسبة زفاف احدهم، ذلك لانه انما جاء لغرض كسب أصواتهم لقرب موعد الانتخابات النيابية لدورة برلمانية جديدة. وهذا المسلك المزيف منه ليس بخاف طبعا على الفلاحين، على الرغم من اظهار فرحهم لزيارته واستقبالهم له بالحفاوة الامر الذي يضفي على القصة طابعاً من الاتزان والموضوعية والابتعاد عن المبالغة في التعامل الواقعي مع الموضوع، بخلاف الكثير من القصص (و خاصة في الخمسينات) التي يعمد كتابها الى التضخيم والتهويل بهدف تأكيد ادانة الظلم وتحقيق اقصى درجة من الفاعلية والتأثير على القاريء.

و في قصته (دهن حمەسەن)[٣] يصور تصويرا رائعا حالة الفقر المدقع للفلاحين المعدمين رغم كدهم المتواصل على مدار السنة. فحمه حسن الاب نفسه يعمل مزارعا اجيرا لدى الاقطاعي. وزوجته وابنته تحلبان قطيعه. اما ابنه فيرعى قطيع القرية. وحيث لم يحن وقت الحصاد بعد، فان الاب يشد الرحال مع قريب له الى مسافة مسيرة اربعة أيام للحصول من مراعي المنطقة التي يقصدونها، على نوع من الشعب له قيمة خاصة كعلف للحيوانات ولغرض بيعه. وفعلا يحصلان على مبلغ من المال من وراء ذلك، فيقرر حمه حسن شراء كمية من الدهن بالمبلغ الذي يصبح بعد ذلك مدار احداث القصة، حيث يسرق الدهن فيتعرض حمه حسن عند تعقيبه للسارق المسند من قبل مأمور المركز،

---

(٢)مجلة (گەلاویژ- الثريا) -العدد- ١٠- السنة السابعة- ١٩٤٦.

(٣)مجلة (گەلاویژ- الثريا) - العدد- ٣- السنة الثامنة- ١٩٤٧.

للمذلة والهوان والاتهام بالكذب والبهتان، واخيرا يتم انقاذه عن طريق الوساطة. هذا مع انه في سياق احداث القصة يتعرض ايضا الى غدر الاقطاعي به بحرمانه من اجره العيني من محصول القمح، ويتعرض كذلك لجشع المرابي الذي يستولي على الرؤوس الثلاثة من المعزى التي كان قد اشتراها بالبقية الباقية من المال الذي حصل عليه في سفرته. وعلى هذا فان علاءالدين سجادي يربط في هذه القصة: "مسألة المظالم التي يتعرض لها الفلاحون بالنظام المتعاون مع الاستعمار، ويعرض فساد جهاز الحكم وتعاون الاقطاع والشرطة وفئة مرابي المدن.. الخ، على سرقة جهود الفلاحين -الدكتور عزالدين مصطفى رسول- الواقعية في الادب الكردي- ص١٢٥".

أما لدى (ابراهيم احمد) فان الاتجاه النضالي الثوري للواقعية الانتقادية يظهر بكل وضوح في قصتيه (حمار منوجر الخائب)[٤] و (البؤس)[٥]. فهو هنا لا يكتفي بالنقد والادانة طلبا للاصلاح الفوقي او لمجرد فضح الظلم والتوعية ضده، وانما يستهدف الحل الجذري بالتحريض على قلب النظام الفاسد كله، وانه "يصحح افكار المثقفين اللاثوريين، وهي افكار الشاب المثقف (جوهر) الذي يتبنى طريقا اصلاحيا ويريد حل مشاكل المجتمع الطبقي من على منصته كحاكم لدى السلطة -نفس المصدر- ص١٢٧". فالكاتب يوجه كلامه على لسان الراوي الى هذا المثقف الحالم في نهاية قصته (حمار منوجر الخائب) قائلا: "ان الماء عكر من منبعه.. وان الدار خربة من اساسها".

---

(٤)مجله (گەلاوێژ-الثريا)- العدد-١- السنة السابعة-١٩٤٦.

(٥) مجله (گەلاوێژ-الثريا)- العدد-٤- السنة السادسة-١٩٤٥. و يجدر بالذكر ان ثلاثتهم اعادوا قصصهم هذه ضمن مجاميع قصصية صدرت لهم لاحقاً.

ومع ان القصة تتشابه مع قصة (دهن حمه حسن) لعلاءالدين سجادي باتخاذها حادثة سرقة الحمار من منوجر مركز ثقل للاحداث، وهي التي يتعرض منوجر بسببها الى الاعتقال والضرب والاهانة على يد الشرطة كما حدث لحمه حسن[٦]، الا ان شخصية البطل هنا اكثر فاعلية وحركة في سلم الاحداث، وتحمل بعض صفات فريدة متميزة مما تمنحها الخصوصية والرسوخ في ذهن القاريء. ثم ان احداث القصة هنا تركز على عفونة اجهزة السلطة الرجعية والفساد الضارب اطنابه في كل خلاياها، مع الاشارة الى وجود البعض من الموظفين المثقفين النزيهين من ذوي النيات الحسنة امثال الحاكم (جوهر)، ممن يتوهمون ان بامكانهم القضاء على الفساد بجهودهم الفردية. وهذه الحالة وتعليق الكاتب عليها عن طريق الراوي، من العلامات الفارقة للقصة.

وفي قصته (البؤس) يتكرر تعرض الفلاح الى الاذلال والاضطهاد على أيدي رجال الشرطة ولكن لصالح الاقطاعي هذه المرة. فـ(سوفي هەسەن) الصوفي حسن فلاح كادح طاعن في السن، يشكوه الآغا الى الشرطة طالباً استحصال دين له بذمته وبموجب سند سبق للمسكين وان سدده لمرات عديدة. وعندما يحاول توضيح حقيقة الامر الضابط الشرطة يتعرض للشتم والضرب والاعتقال. غير ان مما هو جدير بالاشارة هنا، ان الفلاح ينفجر بوجه الاقطاعي وضابط الشرطة قائلا: "كلا.. لسنا نحن اللصوص، انما انتم اللصوص.. انتم من تسرقون ثمار كد البؤساء. انتم من تخطفون اللقمة من فم الجائع.." الى ان يقول: "نعم ان الحق لا يموت. لكن الحق الذي لا يموت، هو حقنا نحن الكادحين، نحن المعدمين المظلومين". وبعد انقاذه بجهود اخوانه الفلاحين،

---

(٦)علينا أن نلاحظ بأن قصة (حمار منوجر الخائب) تسبق قصة (دهن حمه حسن) في النشر بسنة واحدة تقريباً.

يكون قد آمن بكلام الفلاح الشاب الذي كان يحاوره دائما بقوله: "كلا ايها العم هەسەن.. لا تقل ذلك. هذه الامور ليست من مشيئة الله. انها منافية للعدالة. انها ظلم وغدر. وهي من صنع ايدينا. انه ذنبنا نحن الذين نرضخ لها. هي خطيئتنا نحن الذين نظل خانعين تحت ثقل هذا الجور".

ان هذه النماذج توضح لنا مغزى الملاحظة التي سبق وان ابديتها حول اتصاف الاتجاه النقدي للقصة الكردية في هذه الفترة، بالمجابهة المباشرة في تعرضها للاقطاع ولنظام الحكم الرجعي العميل، بل وانه يتضح اكثر، عندما نعلم اننا لا نجد خلال الاعوام الثمانية التي سبقت الثورة من الخمسينات، سوى نماذج معدودة من القصص التي تنهج نفس هذا النهج، رغم الفارق الكبير في التطور الكمي والنوعي الذي حصل في هذه المرحلة والتي سبق وان قلت عنها بأنها تشكل اعظم فترة ازدهار للقصة الكردية خلال كل المدة الممتدة بين ١٩٢٥-١٩٧٠. وطبيعي انني لا أرمي الى اعتبار ذلك نقصا أو ارتدادا في الاتجاه النضالي للقصة الكردية في هذه الاعوام. كلا ابدا.. فلقد اوضحت اسبابه ومبرراته قبلا، واعتبرته حالة خاصة محكومة بظروفها التاريخية.

على أية حال لنستمر مع تلك النماذج ولنر ما فيها. في الحقيقة ليس هناك أثر لاي نشاط قصصي خلال الاعوام الثلاثة التي تلت انتكاسة (١٩٤٩) وتوقف مجلة "گەلاویژ" عن الصدور.. ولكن في سنة ١٩٥٢ يبدأ اول النتاجات القصصية بالظهور مجددا وعلى صفحات جريدة (ژين- الحياة) التي كانت تصدر في مدينة السليمانية، وهي في غالبيتها بقلم الشاعرين محمد احمد طه (كامران موكرى) ومحمد رسول هاوار. فكان هذا اول الغيث ثم بدأ النتاج ينهمر حتى بلغ ذروته في السنتين اللتين سبقتا الثورة. ولقد امتاز البعض من قصص (كامران موكرى) بنفس

ميزة الاربعينات في المواجهة النقدية المباشرة، في حين سلك محمد رسول هاوار اتجاه النقد غير المباشر الذي اصبح هو السائد فيما بعد.

ففي قصة (هؤلاء الناس)[7] يصور لنا (كامران موكرى) احد المشاهد لوحشية الاغا الاقطاعي في تعامله مع الفلاحين المعدمين، وخاصة عند اقترانها بجريمة بشعة يذهب ضحيتها وليد كانت امه قد قضت نحبها وهي تطرحه للوجود، فيفاجأ الوالد المبهوت من هول هذه الفاجعة برجال الاقطاعي القساة القلوب يداهمونه في داره، طالبين منه حصة الاغا الموهومة من الغلال. وتكون النتيجة سحق الطفل الوليد باقدام هؤلاء المرتزقة الغلاظ القلوب.

وفي قصة ثانية له بعنوان (قطعة فحم)[8] يتكرر نفس موضوع وحشية الاقطاعي الذي يحاول هنا اجبار احد الفلاحين على تزويج ابنته من احد خدمه، وحيث ان الفلاح يتجاسر على الرفض فجزاؤه يكون تعرضه هو وزوجته وابنته للضرب المبرح وحرق دارهم ومن ثم موت طفلهم الرضيع حرقا داخل الدار متحولا الى (قطعة فحم).

ومن النماذج الاخرى قصة (العم كريم-١٩٥٦) المشهورة (لجمال نەبەز) التي تفضح هي الاخرى قساوة الاغا الاقطاعي تجاه من لا يخضع لمشيئته في ممارسته للظلم والغدر. فهو يحاول هنا الاستيلاء على قطع من الاراضي تعود ملكيتها لشخص آخر. ومن اجل ذلك يقع اختياره على العم كريم وهو حانوتي القرية الطاعن في السن، ليكون احد شهوده في اثبات ملكيته للاراضي لدى موظفي التسوية. ولكن لما كان العم كريم رجلا تقيا متدينا، فانه يرفض الشهادة لصالحه، وخاصة عندما

---

(٧)جريدة (ژين-الحياة) العدد-١١١٤،١١١٨-١٩٥٢.

(٨)(ژين-الحياة)-العدد-١١٢٤-١١٢٨-١٩٥٢.

يعلم بأن عليه أن يحلف بالقرآن الكريم على صحة ما يقول. ولذلك يتعرض للضرب الشديد من قبل الاغا نفسه اولا ومن بعده خدمه ومرتزقته، كما ويطرد من القرية ايضا. ويجري كل ذلك على مرآى ومسمع من موظفي التسوية دون ان تبدر منهم أية بادرة معارضة، لا بل ويتحيزون الى جانب الاغا. ولقد لجأ الكاتب الى ذلك حتى يوحي للقاريء بالعلاقة الوثيقة بين الاقطاع والسلطة الرجعية في اضطهاد أبناء الشعب وايقاع الظلم والغدر بهم.

غير ان القصة رغم كونها تمتاز بهذا النقد المباشر ضد الاقطاع الا ان فيها ثغرات فكرية جوهرية شخصها الدكتور عزالدين مصطفى رسول قائلا: "ورغم انه –اي الكاتب– ح.ع– يبرز بصورة واقعية مرة جانبا من مظالم وقساوة الاقطاعيين وطرق استيلائهم على الارض، فانه لم ينجح في اختيار موضوع صراعه، فالصراع لا يدور بين فقراء الفلاحين وبين الاقطاع "وهو النموذجي"، بل يدور بين الاقطاع وصغار الملاكين –ويقصد بهم صاحب قطع الاراضي التي يريد الاقطاعي الاستيلاء عليها في سياق القصة– ح.ع– وهذا ميدان صغير من الصراع الكبير. ثم انه لم يحسن اختيار البطل الذي يتعرض للاضطهاد والاهانة والضرب، فقد كان "لالو كريم" حانوتيا صغيرا لا يساند الاقطاعي ولكنه متردد في قول الحق. ان هذا النوع من الناس الطيبين المترددين لا يمثلون البطل الحقيقي في تلك الفترة من تاريخنا. كما وان الكاتب يصور جموع الفلاحين متخاذلين خائفين لا يجرؤ احد منهم الدفاع عن لالو كريم، كما ويسيء الكاتب اختيار نموذج ثوري من المثقفين الاكراد، اذ ينسحب معلم القرية من الميدان وهو الذي بث الوعي لدى الفلاحين وذلك عند اول حملة اضطهاد. ان مثل هذا المعلم ليس نموذجا

بالنسبة للمثقف الثوري في تلك المرحلة –الواقعية في الادب الكردي- ص١٢٩".

ولدينا نموذج لدى عبدالله ميديا في قصته (دلسوز الخالد)(٩).. الا انه يمتاز بكونه يسلك ببطله سبيل المعارضة والانفجار بوجه الاقطاع ومظالمه. و (دلسوز) الابن المتعلم الواعي لاحد الفلاحين والآتي بفكره الثوري من المدينة، يبدأ بمعارضة الاقطاعي وجها لوجه ثم يعمل على استنهاض الفلاحين ضده واخيرا يقودهم في انتفاضة عارمة. وبدافع اضفاء طابع درامي على القصة، يعمد الكاتب الى جعل بطله (دلسوز) الابن الوحيد لابوين مات لهم العديد من الاولاد. وهم مازالوا اطفالا صغارا عدا هذا الوحيد الذي بلغ مبلغ الرجال، لكنه هو الآخر يقع صريعاً برصاص رجال الاقطاعي اثناء قيادته للفلاحين في انتفاضتهم.

والواقع ان القصة تتصف بقدر كبير من السذاجة سواء في كيفية تعامل كاتبها مع الموضوع أو في نواحيها الفنية والجمالية. ولكنها تمتاز في نفس الوقت بخاصيتها النضالية والتحريضية في محتواها.

هذا بالنسبة لسنوات ما قبل ثورة تموز، أما بعد الثورة فان كتاب القصة عادوا لتناول هذا الموضوع في العديد من نتاجاتهم، ولكن مع اضافة مهمة هي ابراز دور المناضلين في مقارعة نظام الحكم الرجعي الاقطاعي، وعكس ماكانوا يتعرضون له من سجن وتعذيب ومطاردة من قبل اجهزته الارهابية. ان الاشادة ببطولات هؤلاء النخبة من الناس الذين كافحوا ببسالة وصمدوا بوجه الاهوال والمصائب من اجل الهدف الحلم الذي تحقق في ١٤ تموز ٥٨، تشكل سمة بارزة وجديدة في الاتجاه الانتقادي للقصة الكردية في فترة ما بعد

---

(٩)مجله (هيوا-الأمل) العدد-٧-السنة الأولى-١٩٥٧. و لقد اعاد نشرها ضمن مجموعته القصصية المعنون بـ(خەبات-الكفاح) ١٩٥٨.

الثورة، وهي بالتالي تعني تعميقا وترسيخا لجانبه الثوري الجهادي، على الرغم من انها تظل منسوبة بطبيعة الحال الى الواقع السياسي والاجتماعي لفترة ما قبل الثورة.

فشخصيات مثل (ملا مجيد)[10] الرجل الشاحب الوجه الرث الثياب والمثقل بالتعب والارهاق جراء تجواله الدائم تأدية لمهام نضالية يكلف بها تحت ظروف قاسية من الحرمان والجوع والمرض الذي ينخر في النهاية رئتيه نيابة عن رصاص العدو، وفي قصة تحمل اسم بطلها لـ(ساجد آواره)، والاب المطارد هو وعائلته ذو التاريخ الحافل بالنضال ومقارعة الظلم والاضطهاد منذ صدر شبابه والذي يموت احد اولاده جراء الفاقة والعوز والحصار المضروب حوله من قبل الشرطة والجواسيس، فيدفنه بيديه سرا وتحت جنح الظلام في قصتي محمود احمد المعنونتين (موت الاخ)[11] و (مأساة الاب)[12] اللتين تكمل احداهما الاخرى، وكذلك الفلاح الثائر (كاكه لاس) وفتاته الشجاعة (جوان) واصحابهما من الفلاحين الذين يشهرون السلاح بوجه الاقطاعي الظالم المستبد. وفي قصة اخرى له تحمل اسم الفتاة (جوان– ١٩٦٠) عنوانا لها، وأيضا الفتاة الطيبة القلب ابنة الثراء والبذخ والترف التي تنضم الى صف النضال ضد الحكم الملكي الرجعي بعد تعرفها على احد الطلاب المناضلين الذي سبق وان انقذها من الموت باعطائها قنينة من دمه، والتي يصرعها في النهاية رصاص الشرطة في احدى

---

(١٠)مجله (بليسة–المشعل) العدد–٥–١٩٥٩.

(١١)جريدة (ژين) العدد١٤٤٤–١٩٥٩.

(١٢)جريدة (ژين) العدد–١٤٥١–١٩٥٩.

المظاهرات، في قصة لمصطفى صالح كريم بعنوان (كيف انساها)[١٣].
والوالد القابع في زنزانة السجن بسبب من نشاطه الوطني والذي يتلقى رسالة زاخرة بالعواطف والاعتزاز والافتخار به من طفله الذي كتبها له بخط يده في قصة لمحمد مولود (مهم) بعنوان (رسالة الى السجن)[١٤] ، ان مثل هذه الشخصيات النضالية ترد صورها كثيرا في النتاج القصصي لما بعد الثورة الذي تكفل بتمجيد دور هؤلاء النخبة من الناس الذين قدموا الكثير من التضحيات من اجل انتصار شعبهم في معركته مع الرجعية والاقطاع والاستعمار.

كما وهناك أيضا في النتاج القصصي للسنوات الثلاث الاخيرة من الستينات العديد من النماذج المماثلة. فقد خص الدكتور معروف خزندار مثلا نفس الموضوع بعدد من قصص مجموعته المسماة (ئەلەمان كوردی- ١٩٦٩) كقصص (الوسادة) و (تحققت امنيته) و (يرفض عمله) و (أحمد الاقرع أمام المحكمة) و (استقبال جلالة الملك)، فهي كلها ترينا نماذج من الوطنيين المناضلين وتحدثنا عن اساليب عملهم في النضال وتعرضهم للاعتقال والاضطهاد وصمودهم وروحهم المعنوية العالية واستخفافهم بالعدو وبوسائله الارهابية.. الخ.

واذا ما تركنا هذا الجانب الجهادي من الاتجاه الانتقادي لقصص مابعد الثورة وعدنا الى أمر الاقطاع، فاننا نجد له امتدادا في عدد كبير من النتاجات وفي كلتا فترتي ما بعد الثورة.

---

(١٣)مجلة (هيوا)العدد-٦و٧-السنة الثانية-١٩٥٨. اعاد نشرها ضمن مجموعته القصصية (شهداء قلعة دمدم).

(١٤)مجلة (هيوا) العدد-١١و١٢-السنة الثانية-١٩٥٨. اعاد نشرها ضمن مجموعته القصصية (قصص مهم)-١٩٧٠.

فأبو بكر هەوری في قصته (سيد القرية)[١٥] يعود لفضح العلاقة المتينة بين الاقطاع والسلطة الرجعية حيث يساق جميع رجال القرية من الفلاحين الى الاعتقال في سجن المدينة تلبية لشكوى تقدم بها الاقطاعي ضدهم بحجة امتناعهم عن دفع حصته من المحصول. اما الدكتور كاوس قفطان في قصتيه (البيدر)[١٦] و (الفارس)[١٧]، فانه يسجل لنا مشهدين فريدين ومتميزين بحق عن مظالم الاقطاع. ففي الاولى: العم روستم فلاح كهل يعمل بولع فلاحي اصيل في قطعة ارضه الصغيرة الموروثة له ابا عن جد. ولكنه ظل يعاني وعبر السنين من حسرة في قبله وهي ان يستطيع الامتناع عن دفع ما يطالب به الاغا من حصة دونما وجه حق. ففي كل سنة وحالما ينتصب بيدره قائما ينتصب أمامه رجال الاغا فيأخذون منه ما لا حق لهذا الاقطاعي الظالم فيه. ولكنه في هذه السنة يبلغ به الغضب والثورة تجاه هذا الظالم ذروته، فيتخذ قراره الحاسم بالامتناع عن اعطائه ولو حبة واحدة، على الرغم من تحذير زوجته العجوز له وتوسلاتها بأن لا يفعل. لكنه يبقى مصرا على قراره فينتهي الامر الى حرق بيدره من قبل زبانية الاغا بأمر منه. ومع ذلك فهو يقف لحظة مشخصا ببصره الى البيدر المحروق في الم ولوعة وحزن يقول في نفسه باصرار وعناد: "قسما بالله سوف لن اعطيه في السنة القادمة ايضا ولا حبة واحدة".

---

(١٥)جريدة (ژين) العدد-١٤٩٧-١٩٥٩.

(١٦)مجموعة-١٠قصص-١٩٦٩.

(١٧)نفس المجموعه.

وفي قصته الثانية (الفارس) يعكس لنا صورة اخرى من صور استهتار الاغا الاقطاعي في الطغيان. فهو هنا يقترف الظلم لمجرد التسلية، لانه يحب الضحك والمسامرة والتنكيت طبعا كأي انسان آخر!.. ولم لا؟.. فها هو (على شاسوار) الانسان الكادح المعدم الذي ضاقت به سبل العيش في كل مكان، يقصد مقامه العالي طلبا للعمل لديه في الزراعة اجيرا، فلا افضل من استغلال لقب (شاسوار- اي الفارس) الذي يحمله هذا البهلول لتحقيق رغبته في الترويح عن النفس قليلا!، فيأمر فورا بأن يهيأ له حصانه الجامح العنيد ليمتطيه هذا الفارس الهمام حتى يقدم لهم عرضا شيقا في الفروسية، ولا تجدي المسكين تضرعاته وتوسلاته نفعا، ذلك لان الاغا يرغب في التسلية وكفى!. فلا يكون امامه من مناص سوى الرضوخ، فيكون محصوله بدلا من العمل الذي جاء يستجديه، عددا من الرضوض والجروح في انحاء عدة من جسه. أما محصول الاغا الاقطاعي وحاشيته فيكون الضحك الوفير طبعا!!.

اما حسن قزلجي القاص الاكثر براعة ودراية من بين القصصيين الاكراد في تناول موضوع الاقطاع وصاحب الاسلوب المتميز الذي هو اقرب الى الكاريكاتير، وذلك من خلال تعبيراته التهكمية الساخرة، فانه افضل من يهتك الستار عن الوجه الكالح المقيت للاقطاعي سواء كان في عز سطوته وجبروته أو في حال افول نجمه وانحسار مجده الغابر. ونستشهد له بهذا الخصوص بقصتين فقط رغم ان غالبية نتاجاته تمتاز بهذه الخاصية. والقصة الاولى هي (البيضة الهاديخانية)[١٨] وفحواها ان احد الاقطاعيين بعدما استنفد كل اساليبه في فرض الضرائب واعمال السخرة على الفلاحين وفي كل مجالات حياتهم، يتفتق ذهنه المشبع بالتفنن في الاستغلال عن ابتكار

---

(١٨)مجموعه قصص (ضحكة المتسول)-١٩٧٢.يجدر الإشارة هنا إلى ان قصص المجموعة هي من نتاجات فترة الستينات رغم طبعها و نشرها في السبعينات.

ضريبة جديدة يفرضها على البيض. ثم انه لا يكتفي بفرض الضريبة العجيبة ذاتها، وانما يخترع آلة أيضا (خشبة مثقوبة) تحدد الحجم المقبول لديه من البيضات، اما ما دونه فمرفوض، وهو بهذا يقطع دابر الغش والاحتيال من الفلاحين تجاهه. لانه ليس غبيا طبعا الى الحد الذي يستطيع معه الفلاحون استغلاله باعطائه هو البيضات الصغيرة الجم والاحتفاظ بالكبيرة الحجم لانفسهم. فهذا نكران فظ للجميل منهم تجاه ولي نعتهم!.. بل وانه ظلم ليس فوقه ظلم!! مما لا يمكن أن يسمح به!.

أما قصته الثانية التي هي بعنوان (هاته ولكن لا تذكر اسمه)[١٩] ، فانها تروي لنا حكاية اقطاعي يخونه حظه العاثر حيث يترك الفلاحون قريته عائلة تلو الاخرى، مهاجرين الى حيث يتمكنون من انتزاع لقمة العيش بعدما اخذت هذ القرية تبخل بها عليهم. فلا يبقى فيها سواه وافراد حاشيته المكونة من زوجته وخادمه، مع آخر اربع عوائل فلاحية وهم على وشك الاستعداد للرحيل أيضا. فتتدهور حالة السيد الاقطاعي المادية والمعاشية وهو الذي كان في سالف الايام غارقا في البذخ والترف والنعيم، تتدهور الى حد الفاقة والعوز كأي فلاح معدم، بل واكثر فاقة وعوزا. فاذا كان الفلاح لا يتوانى عن ان يعمل طوال اليوم من اجل الحصول على لقمة العيش، فان هذا الاقطاعي (المسكين!) لا يستطيع حتى ان يضع حجرا على حجر على حد قول المثل الشعبي. ورغم كل ذلك فان مجيد خان -وهذا هو اسمه- يظل في تصرفاته وفي الالتزام بطقوس حياته اليومية نفس الاغا الاقطاعي الذي كان. فهو يأتي كل يوم مع الصباح ويتصور مضيفه الذي خلا منذ أمد من اثاثه وافرشته الثمينة ويأمر الخادم صارخا بجلب الفطور له، ولكن عندما يجلبه له

---

(١٩)نفس المجموعه.

اذا به عبارة عن قرصين صغيرين من رقاق الخبز وقليل من اللبن لا يشبع طفلا واستكان من الشاي. ثم ان الخادم بدأ يضطر الى انتزاع الاخشاب من سقوف الاصطبل والغرف العديدة المتروكة من القصر الواسع المنتصب فوق رابية مشرفة على القرية لايقاد النار في موقد الديواخان. وبعد ان يوغل القاص في وصف وشرح ما آل اليه مجيد خان ولكن دون ان يصيبنا بالملل بسبب طراواة هذا الوصف والشرح، ينتقل الى مشهد حوار ساخن بينه وبين زوجته التي تتهمه بالمسكنة والافتقار الى الرجولة، وأخيرا تحثه على الذهاب لزيارة (السيد زەمبيل) لعله يشفع لهم حالهم وينقذهم من مصيبتهم. وكعادته ينهي القاص قصته بلقطة من لقطاته البارعة ليكمل بها اللوحة. فمجيد خان الذي كان يستقبل سابقا بالحفاوة والتكريم من قبل السيد وخدمه بسبب الهدايا الكثيرة التي كان يحملها معه اليه، نراه هذه المرة مهملا ومنبوذا من قبلهم. وفي الليل ينزوي هو وخادمه في احد أركان الخانقاه. لكن البرد الشديد يبدأ بمضايقته. فيطلب من خادمه مرارا أن يأتي له بغطاء يلتحف به، الا ان الخادم يجيبه في كل مرة: "ليس هناك سوى سرج البغل"، فيسبه الاغا مجيد خان ويصرخ به في كل تلك المرات أن يغلق فمه ويسكت. لكنه بعد ان يشتد به البرد ويصل ذروته، يخضع للامر الواقع في النهاية فيقول لخادمه بصوت خافت: "حسنا.. هاته ولكن لا تذكر اسمه".

اظن ان العرض الموجز الذي قدمته عن هاتين القصتين، يعطي انطباعا لا بأس به عن طابع السخرية والتهكم في التعبير والنهج الكاريكاتيري في التصوير والافق الواضح في الفكر وفي الهدف من الممارسة الادبية لدى كاتبنا هذا، وفي هذا يكمن بالضبط سر نجاحه الباهر ومكانته المرموقة في دنيا القصة الكردية.

وقبل ان انهي هذا الموضوع لابد من اثارة سؤال يتعلق بالنتاج القصصي المدافع عن الثورة بوجه محاولات الاقطاع والفئات الرجعية من بقايا مناصري الحكم الملكي الرجعي المنقرض، في النيل من الثورة عن طريق ثورة مضادة او القيام بالتخريب كلما امكنهم ذلك. فالسؤال هو: هل توجد قصص كردية بهذا المعنى!؟. الجواب: نعم توجد وبالاخص لدى القاص معروف البرزنجي الذي ركز على هذا الجانب وخصه بالقصص الثلاث التي نشرها بعد الثورة وهي (رسالة من الحدود)[٢٠] و (الشتلة)[٢١] و (الثور المقدس)[٢٢]. ففي الاولى يرينا كيف هب ابناء الشعب للدفاع عن الثورة ونظامها الجمهوري الفتي بوجه محاولة البعض من الاقطاعيين الاكراد الوقوف بوجه الثورة واشهار السلاح ضدها سنة ١٩٥٩. أما في القصتين الاخريين فيركز فيهما على قضية الامية المتفشية بين أبناء الشعب والكادحين منهم بشكل خاص والواجب المقدس الذي على المعلم ان يؤديه في عهد الثورة تجاهها، والاشادة بدوره البطولي لكونه انما يؤدي هذا الواجب في ظروف قاسية وصعبة، وخاصة عندما يقف في طريقه اعداء العلم والمعرفة التقليديون الذين كان وجودهم الاجتماعي لا يزال بكامل تأثيره وخطورته، رغم زوال سلطتهم السياسية متمثلة بالحكم الرجعي الملكي العميل.

واذا كان الكل من قصاصينا الجيدين أو فلنقل لمن له مكانة متميزة على أساس هذا الاعتبار أو ذاك خصوصية في دنيا القصة الكردية عبر مسيرتها، فان خصوصية قاصنا معروف البرزنجي تكمن في هذا الاتجاه الخاص المتفرد في قصصه الثلاث تلك.

---

(٢٠)مجلة (روناهي-النور)العدد-تشرين الأول-١٩٦١.

(٢١)مجلة (هيوا)العدد-تموز-١٩٦١.

(٢٢)مجلة (ملحق الأديب العراقي باللغة الكردية) -عدد تموز-١٩٦١.

-٢-

الثالوث المرعب

(الفقر. الجهل. المرض)

في الخمسينات ولا سيما في السنوات التي سبقت ثورة تموز ١٩٥٨ بشكل خاص، كانت عبارة الثالوث المرعب تتردد بكثرة في الادبيات السياسية والاجتماعية، وكان يقصد بها الفقر والجهل والمرض كثلاث علل تلف بعذاباتها الملايين من ابناء الطبقات الكادحة المظلومة. وهذه العلل لم تكن سوى نتيجة طبيعية لسيادة نظام الظلم الاجتماعي جراء هيمنة القوي الرجعية والاقطاعية على دست الحكم، وجراء التبعية للاستعمار الذي كان ينهب ثروات البلاد عن طريق الاحتكارات العالمية. فكانت مشاهد البؤس والتعاسة والجوع والحرمان والبطالة وصور المرضى الذين تفتك بهم شتى الامراض دون ان يجدوا العناية والرعاية اللازمة بهم، والمناظر المحزنة الناتجة عن تفشي الامية وحرمان الملايين من ابناء الشعب بسببها من نور الثقافة والعلم والمعرفة، كل هذه المشاهد التي كان القاص الكردي يتواجه معها يوميا ويعايشها عن قرب، كانت تؤثر عليه وتحرك فيه مشاعره واحاسيسه الانسانية كانسان وكأديب، كان لابد لها أن تترك تأثيرها على عمله الادبي وتنعكس في نتاجاته.

ولقد كان زخم هذه المشاهد من الشدة والضخامة بحيث صار يطغى على نتاجه القصصي اكثر من المواضيع الاخرى، وخاصة في

فترة الازدهار الكبير الذي شهدته القصة فس الخمسينات. ثم ان القفز بالذات من بين هذا الثلاثي كان مدار اهتمامه بالدرجة الاساسية، وذلك لعلمه بأن انتشار المرض وتفشي الامية هما بالضرورة يتبعان علة الفقر، ولذا فهو الآخر جاء يطغي على هذا النتاج بالقياس الى موضوعي المرض والجهل.

وعلى هذا يمكننا القول بأن رصدا اوليا لنتاجات قصاصي الخمسينات والستينات، يظهر لنا حقيقة كون الغالبية العظمى منهم قد عالجوا في اكثر من قصة موضوع هذا الثالوث. ولذا فانني سأضطر الى عرض نماذج منتقاة منها وهي ليست افضلها طبعا، ولكنها قد تكفي، لتكوين انطباع عام عن الموضوع.

ان محرم محمد امين الذي كان في الخمسينات من أكثر الكتاب نضجاً فنيا، قد اظهر حضوره في ميدان الفن القصصي بقصته (العم هومر) التي نشرها ضمن كراس عام ١٩٥٤، وهي تدور باحداثها حول حادث سرقة كما في قصتي (حمار منوجر الخائب) لابراهيم احمد و (دهن حمه حسن) لعلاء الدين سجادي. الا انها تختلف عنهما بكون السرقة تقترف هنا من قبل بطل القصة العم هومر لا ضده. وانها من النوع الذي يمكن تسميته بسرقة (جانفا لجانية) نسبة الى بطل رواية (البؤساء) لهوكو، هذه الرواية التي كانت مطالعتها شائعة آنذاك باعتبارها من الاعمال الادبية العالمية التي وجدت طريقها الى القاريء الكردي عن طريق اللغة العربية. فلنا ان نقول بأن القاص ربما كان قد استوحى فكرة نوع السرقة في قصته من الرواية. وعلى أية حال فالكاتب يتخذ من حادث السرقة هذه مرتكزا لبناء احداث قصته، من القاء القبض على العم هومر والحكم عليه بالحبس واضطرار زوجته لبيع جسدها طلبا للقمة

العيش لاطفالها، وحتى خروج العم هومر من السجن وموته الفاجع هو وزوجته والمصير المجهول للاطفال.

ان القصة رغم كونها ساذجة فنيا بالقياس الى قصصه الاخرى التي تلتها، الا ان محتواها مشحون بأقصى قدر من البؤس والتعاسة استطاع خيال الكاتب تصوره، بغية تحقيق اكبر قدر من التأثير على القاريء لكسب عطفه الى جانب العم هومر الحمال المعدم وافراد عائلته الجياع التعساء من جهة، وتحريضه باتجاه ادانة النظام الذي يتسبب في حدوث مثل هذه المآسي. وسنرى في نماذج كثيرة اخرى كيف ان القاص يعمد الى القاء اكوام من العذابات والآلام والكوارث على كواهل شخصيات قصصه من ابناء الطبقات الكادحة المظلومة، بدفع من عنف التوجه النقدي لديه ضد نظام الاستغلال والاضطهاد، وبغية تحقيق الحد الاقصى من تحريك العواطف والمشاركة الوجدانية لدى القاريء، وصولا الى اثارة رد فعل تلقائي عنده لرفض تلك المظالم والوقوف ضدها، وبالتالي تحريضه على النضال من اجل ازالة النظام المسبب لها.

وعن قضية البطالة كسبب اساسي للفقر والتي كانت في تلك الاعوام تأخذ بخناق عشرات الالوف من ابناء الشعب، يتحدث نفس الكاتب في قصته المؤثرة (نزهة الى أزمر)[1] التي هي بحق من أجمل قصصه. ففيها يصور لنا ببراعة تبلغ حد الاتقان الحياة الشقية التي يحياها ثلاثة شبان موفوري الصحة والعافية، لكنهم لا يجدون من الاعمال ما يؤدونها سوى الهامشية منها، ولذلك فان حياتهم ذاتها تبقى هامشية ليس فيها سوى الخواء والفراغ والجوع والحرمان. فهم يقضون ليلهم في مقهى صغير يسمونه مزاحا بفندق بارام. أما نهارهم فيقضونه متسكعين هنا

---

(١)مجموعة قصص (البركة المختضة)–١٩٥٧.

وهناك حتى اذا ما صادفهم عمل عرضي كغسل سيارة او نقل حمل او ماشابه، فانهم لا يتوانون عن القيام به بل واكثر من ذلك انهم لا يمتنعون عن امتهان بعض السرقات الخفيفة او اشباه السرقات ايضا كلما سنحت الفرصة لهم او دعت الحاجة الملحة الى ذلك، كسرقة زوج حذاء من عسكري مثلا والتي دخل بسببها احدهم السجن لبعض الوقت.

والطريف هنا ان الشبان الثلاثة رغم كل هذا البؤس والحرمان والتعاسة، لا تفارقهم روح المرح والتنكيت والتعليق الساخر على الآخرين وعلى انفسهم، ولذلك فان شخصياتهم تظل محبوبة لدى القاريء على الرغم من كل تلك التصرفات التي تعتبر مشينة في العرف الاجتماعي وتستوجب الاشمئزاز والاحتجاج. وهنا يكمن بالضبط سر النجاح الباهر الذي حققه القاص في قصته.

ومحمد مولود (مهم) في قصته المشهورة (الدرهم)[٢] خير من عبر عن معاناة أبناء الفقراء والكادحين من التلاميذ في تلك السنين، حينما كانوا يجلسون على مقاعد الدراسة ببطون خاوية. ويتخذ الكاتب وببراعة من درهم يلتقطه من قارعة الطريق تلميذان من هؤلاء وهما في طريقهما الى المدرسة مدارا لاحداث قصته، فيظل محور تفكيرهما طوال الوقت، حتى ان احدهما وهو الذي بحوزته الدرهم، عندما يواجه بسؤال من المدرس داخل الصف يجيب بشكل لا ارادي: "نعم استاذ.. الدرهم..". هذا بالاضافة الى التصوير المؤثر لنوازع واحساسات التلميذين الداخلية تجاه الحدث، ذلك لان التقاط الدرهم يأتي في وقت هما في حالة استثنائية حتى ضمن دائرة الفقر التي تلفهما، حيث إن المؤن والمال اللذين يأتيهما من الاهل كانا قد نفدا لديهما منذ أيام فأخذ الجوع ينهكهما، ولذا فان الدرهم كان يعني بالنسبة لهما شراء بعض الخبز على الاقل ليريحهما من ألم الجوع ولو موقتا.

---

(٢)مجلة –هيوا– العدد–٤–السنة الأولى–١٩٥٧.

وفي قصته (نريد عملا)[3] يعالج نفس موضوع البطالة الذي تطرق اليه محرم محمد امين، الا انه يعطيه بعدا نضاليا. فـ(آزاد) بطل القصة هنا يعي وضعه ويدرك لماذا هو عاطل عن العمل. ويمكن القول ان اختيار القاص للبطل من بين الطلاب الذين كانوا يتركون الدراسة لاسباب قاهرة وفقر المعيل في مقدمتها، جاء عاملا مساعدا لوعيه وادراكه للحقيقة. ولذلك فهو يسلك سبيل التحدي بمواجهة النظام الذي اوصله الى هذا المصير، ولكن يجب ان نلاحظ بأن هذه القصة مكتوبة بعد قيام الثورة بخلاف قصة محرم محمد امين.

أما في قصته (ولكنها الحياة)[4] فانه يبلغ الذروة في حسن تصوير الحياة البائسة للناس الفقراء المعدمين، من خلال دقائق الحياة اليومية التعسة لشخصيات القصة الثلاث (العمة عصمت وقادر والراوي نفسه)، الذين يسكنون مع آخرين في دار قديمة هرمة بكل ما فيها من شقاء وألم وعذاب انساني، وخاصة عندما تترافق بها آلام المرض التي تعصف بالجسد مع غصة الفقر المدقع التي تصهر الروح، واقصد بها روح الراوي الذي لا يستطيع عمل شيء لنجدة من هو بحاجة اليها.

ويتحدث مصطفى صالح كريم عن حالة مماثلة في قصته (كم تأخذ مني؟)[5]، الا انه يضفي عليها طابعا انسانيا اكثر تأثيرا وفاعلية، ذلك لان بطل القصة هنا وهو أب يفقد ولده الوحيد الذي ليس له في الدنيا سواه، دون ان يستطيع انقاذه من براثن الموت بسبب فقره وعدم امكانيته تدبير المبلغ الذي يمكن معالجته به على قلته نسبيا. فهو كلما

---

(٣)مجلة–بليسة–العدد–١٠–مايس/١٩٦٠.

(٤)مجلة–بليسة–العدد– ٧–شباط/١٩٦٠.

(٥)مجلة –الشفق–العدد– ١٩٥٨.

راجع وسأل: كم تأخذ مني؟، جوبه برقم يعجز كليا عن دفعه، فيلقى الولد حتفه ويصاب هو جراء ذلك بعقدة نفسية مؤلمة تجاه هذا السؤال المكروه على قلبه، والذي يبدا به الكاتب قصته لمدى توجيهه على لسان الراوي الى هذا الاب الحمال المسكين عند الاستفسار منه بنفس الصيغة، من المبلغ الذي يطلبه لقاء نقل بعض اثاث له بعربته اليدوية، فيشمئز الحمال لدى سماعه السؤال ويستغرب الراوي، فيحكي له الحمال حكايته من اولها.

ان ما يجلب الانتباه في هذه القصة، هو طيبة القلب اللامتناهية لدى بطلها الذي كان من المتوقع ان يكون تأثير مأساة موت ولده عليه سلبيا على صفته تلك، لما كان هذا خطأ في تصوير وعي البطل عنده بل وانه يشمئز من هذا السؤال الذي تحول لديه الى دالالة للانانية وقساوة القلب والتجرد من المثل والقيم الانسانية. فالسؤال (كم تأخذ مني؟) صار يعني بالنسبة له مكمن السر في وجود الظلم والشر وفقدان العطف الانساني بين البشر.

ويتطرق الدكتور كاوس قفطان في قصته (الشمس الغاربة)[٦] الى الصراع بين شاب يعين لاول مرة معلما في تلك القرية النائية، وبين الاغا الاقطاعي والشرطي ورجل دين متخلف العقلية. فالمعلم الشاب جاء والفرح يغمر قلبه بالواجب المقدس الذي سيؤديه، انه مملوء حمية واندفاعا لخوض الحرب التي سيشنها على الامية والجهل، لكنه يصطدم بالحقيقة المرة حال ان تطأ قدمه ارض القرية، اي حقيقة ان المهمة غير سهلة التنفيذ. لان هناك من يقف في طريقه ليس بسبب موقف معارض تجاهه هو او تجاه مهمته، وانما لكونه ذا عداء تقليدي

---

(٦)مجموعة قصص-الشمس الغاربة-١٩٧٠.

ثابت ومتجذر فيه ضد العلم والمعرفة. ورجل الدين ذو العقلية المتخلفة هو أول من يصدمه، وفي الامسية الاولى لوصوله القرية عند حضوره مجلس الاغا الاقطاعي في مضيفه، حيث يبدأ بمهاجمته دون اية مقدمات متهما إياه بأنه انما جاء لينشر الهرطقة والافكار الالحادية بين ابناء القرية، مثل القول بكروية الارض أو سقوط المطر من الغيوم بعملية التكاثف.. والخ. ورغم ان معلمنا الشاب المتحمس يضبط اعصابه ويرد عليه بأنه انما يدرس ما هو موجود في الكتب المقررة من قبل الحكومة في محاولة لاسكاته بهذه الحجة او قل اخافته، الا ان هذا التكتيك لا يجديه نفعا لان الاقطاعي والشرطي هما الآخران يقفان ضده بطبيعة الحال ولو كان ذلك باشكال اخرى.

ويستمر الصراع غير المتكافىء هذا ويشتد بمرور الوقت، وخاصة بعد الموقف السلبي للفلاحين ايضا بامتناعهم عن التعاون مع المعلم في ارسال ابنائهم الى المدرسة، على الرغم من أنهم هم أصحاب المصلحة الحقيقية في وجود المدرسة. حقا ان مبرراتهم وبالشكل الذي يقدمها الكاتب بهذا الخصوص لا تخلو من الوجاهة والمنطق وخاصة مبرر العامل الاقتصادي، فأحدهم يصارحه بحقيقة كون المسألة مرتبطة اساسا بسيف الظالم المشهر بوجودهم من قبل الاغا الاقطاعي، فكيف يمكنه الاستغناء عن جهود ابنه ومساعدته له في تدبير حاله، في حين لا يهمله الاغا يوما واحدا عندما يحين موعد تسليمه حصته من المحصول. غير ان ايغال الفلاحين في موقفهم السلبي هذا وخاصة بعد اشتداد الصراع وبلوغه حد طرد المعلم من القرية بالشكل المهين الذي يجري به، واشتراكهم في عملية الاهانة والتحقير التي خطط لها الاقطاعي، يعتبر مبالغة غير مقبولة من الكاتب ومنافية اصلا لواقع

الحال، بالاضافة الى انه طرح خاطيء للصراع لانه وان كان من الممكن ان يقف الفلاحون مثل هذا الموقف بتحريض من الاقطاعي المرهوب الجانب ولسذاجتهم، ولكنه ليس بالموقف النموذجي المفروض عكسه في عمل ادبي هادف كهذه القصة.

ومع ذلك فالكاتب يعوض عن هذه الثغرة بلقطتين ايجابيتين: الاولى هي خروج احد الاطفال القلائل الذين داوموا في المدرسة، الى خارج القرية ووقوفه على الطريق بعيون دامعة ونظرات مليئة بالحزن والاسى لتوديع معلمه. وكان هذا الطفل قد تعرض لاعتداء ابن الاغا عليه بالضرب داخل الصف، فناصره المعلم وطرد المعتدي من الصف. والثانية موقف الاباء والشجاعة للمعلم عند مروره بالاقطاعي ورجاله الذين وقفوا على شرفة القصر ينظرون الية بشماتة واستهزاء عند خروجه من القرية، حيث يلتفت اليهم ويبصق بوجوههم دون خوف او وجل من المخاطر التي قد يتعرض لها بسبب هذا التصرف.

واخيرا فان حسن قزلجي يتناول موضوع الفقر من خلال بؤس وشقاء الفلاحين المعدمين الذين يهاجرون من الريف الى المدينة طلبا للقمة العيش بعدما تسد ابوابها بوجوههم في قراهم. وهو في كل الاحوال يستهدف اظهار الحقيقة التي تقول: ان الانسان المعدم المظلوم في اي مجتمع يسوده الظلم الاجتماعي وقانون استغلال الانسان للانسان، سيتواج مع الظلم والجور اينما ارتحل وحيثما حل داخل دائرته، وهذا يعني انه سيبقى يعاني من الفقر والبؤس والشقاء.. ويوضح حقيقته هذه في قصتيه (ضحكة المتسول)[٧] و (انه شهيد الظلم فلا حاجة له الى

---

(٧)مجموعة–ضحكة المتسول–١٩٧٢.

الكفن)[٨]. فبطلاهما فلاحان معدمان يعانيان على مدار السنة من شظف العيش والجوع والحرمان، فيقرران الهجرة الى المدينة ولكن ماذا يكون مصيرهما؟!. احدهما يموت جوعا وبردا بعد ان يطرد حتى من المسجد الذي التجأ اليه اول وصوله الى المدينة. والآخر يضطر الى التسول بعد فشله في الحصول على أي عمل.

ومن جانب آخر لموضوع الطفولة البائسة على اعتبارها من نتائج الثالوث المرعب الذي يئن تحت ثقله الآباء والامهات والمعيلون، مكانة خاصة في نتاجات كتاب القصة في الخمسينات والستينات. ففي قصة لكامران موكري بعنوان (خبز المسلول)[٩] نجد الوالد المعيل طريح المستشفى بسبب اصابته بمرض (السل) الذي كان يفتك في تلك السنين بالالوف من الناس الكادحين، والام المسكينة لا تجد اية وسيلة لاطعام نفسها وطفلها سوى مشاركة الوالد المريض في الغذاء الذي يعطى له من قبل ادارة المستشفى. ولذلك فهي تضطر للذهاب يوميا الى المستشفى تاركة الطفل وحيدا في البيت معرضا لشتى المخاطر او معانيا من الصراخ والبكاء حتى عودتها. ولكن الامر من ذلك هو ان الوالد يتوفي فيفقد الطفل والام ليس فقط رب اسرتهما، وانما (خبز المسلول) أيضا الذي كان يأتيهم بسببه. ويلاحظ ان الكاتب ينهي قصته بعبارة رغم انها خطابية ووعظية الا ان لها مغزاها في المنحى الانتقادي للقصة، فهو يقول: "وهكذا فان الفقر يأخذ بتلابيب آلاف مؤلفة من الناس، ويميتهم بعذاب مرض السل متساقطين كأوراق الخريف، فمتى سيكون لهم الخلاص يا ترى؟".

---

(٨)نفس المجموعة.

(٩)جريدة –ژين–العدد–١١١٩،١١٢٠–١٩٥٢.

اما ساجد آواره فيتحدث في قصته (من المذنب؟)[10] عن طفل يتيم متشرد يلاقيه الراوي في احدى الليالي الممطرة متسكعا حول نار خافتة كان قد اوقدها ليتدفأ بها، فيحاوره لبعض الوقت ثم يتركه وشأنه ويذهب الى بيته. غير انه وهو في فراشه الدافيء يبدأ ضميره بتأنيبه على تركه الطفل وعدم مد يد المساعدة له فيقول: "الهي.. اغفر لي خطيئتي.. انني اعتبر نفسي مجرما، لانني قد خالفت دستور العدالة الاجتماعية والانسانية".

وواضح انه اذا كانت العبارة الخطابية الوعظية قد جاءت في قصة كامران موكري كادانة مباشرة للفقر باعتباره ظاهرة اجتماعية وكنداء تحريضي في جملتها الاستفهامية الاخيرة، الا انها في هذه القصة تؤول الى نقد ذاتي فردي تجاهه، بعدما كان الهدف من القصة بداية نقد له بنفس الاتجاه الذي عبر عنه كامران موكري.

ويصور لنا محمد رسول هاوار في قصته (حسنوك)[11] الحياة التعسة التي تحياها ارملة وطفلان لها يطبق الفقر عليهم و يحيل أيامهم إلى جحيم لا يطاق، خاصة وأن أحد الطفلين مريض طريح الفراش و يحوم حوله الموت دون أن تستطيع الام المسكينة عمل اي شيء لدرئه عنه.

اما فاضل نظام الدين في قصته (قطعة خبز و شيش كباب)[12] والدكتور كاوس قفطان في قصة (ضربة على الكرة)،[13] فأنهما رغم كونهما ينطلقان من نفس المنطلق النقدي للبؤس و الشقاء و التعاسة التي تتعرض لها الطفولة في ظل نظام الظلم الإجتماعي، الا أنهما يعبران عن ذلك من خلال لقطتين إنسانيتين مؤثرتين تشكلان السر الكامن وراء نجاح القصتين فنياً أيضا إلى جانب المحتوى الهادف. ففاضل نظام

---

(١٠)جريده- ژين-العدد١٣٣١-١٩٥٦.

(١١)جريدة -ژين-العدد-١١٠٥-١٩٥٢.

(١٢)مجلة -بليسة-العدد-٥-كانون الأول ١٩٥٢.

(١٣)مجموعة-١٠قصص-١٩٦٩.

الدين يرينا تلميذاً صغيراً من أبناء الفقراء قد درج على الإحتفاظ بصحته اليومية من التغذية المدرسية وهي نصف قرص من الخبز وشيش كباب، حيث يأخذها معه إلى البيت ليتقاسمها مع أخيه الصغير الذي ينتظر عودته بفارغ الصبر. انها المحبة والتعاطف والنكران الذات بين أبناء الفقراء بمواجهة غول الفقر الذي لا يرحم. غير أن الدكتور كاوس قفطان يستند بأحداث قصته على أمنية طفولية بريئة وفي غاية البساطة، لكن تحقيقها يصطدم بواقع التفاوت الطبقيه المرير الذي يسود المجتمع. فطفلنا البائس هنا هو إبن حمال فقير يبيع الحلويات على طبق لأطفال المحلة، وامنيته هي أن يحصل حتى ولو لمرة واحدة على ضربة للكرة التي يلعب بها يومياً فئة من أطفال المحلة هم ابناء اغنيائها. فهذه الحسرة تظل تأكل قلبه الصغير على مر الأيام، دون أن يجرأ على طلب ذلك منهم لأنه يعلم بإحساسه الداخلي، انهم سيرفضون طلبه لكونه إبن ذلك الحمال الفقير. وهذا ما يحدث فعلاً عندما يتقدم بطلبه إليهم تحت ضغط الحسرة و إلحاحها، بل وانهم يرفضون بقسوة مع الكثير من السخرية والإستهزاء به. ولكنه رداً على هذه القسوة يستولي على الكرة بعد ذلك في غفلة، منهم فيحقق امنيته الطفولية الساذجة بعدما يتعرض لضرب مبرح. غير أن الكاتب لا ينهي قصته عند هذا الحد رغم أن اللوحة تتكامل بحساب اللقطة الإنسانية المؤثرة التي صورها، بل يسير بها شوطا آخر نحو رسم صورة المجتمع الطبقي على صعيد الكبار أيضاً، أي صورة الصراع بين الأب الحمال الفقير للطفل المعتدي عليه والآباء الأغنياء للأطفال المعتدين. وحينذاك ينهيها بقوله: "عندما يعلو صوت الفقراء، فأنه سيكون أروع من أي لحن آخر".

-٣-

الإضطهاد المزدوج للمرأة

يحتل موضوع المرأة والإضطهاد المزدوج الذي كانت تتعرض له مكانة متميزة لدى كتاب القصة الأكراد، حيث أولوه إهتماماً خاصاً وعالجوه في عدد كبير من قصصهم، منطلقين في كل الاحوال من موقف التعاطف مع قضية المرأة والانحياز الى جانبها باعتبارها كائنا يضطهد مرتين: الاولى من قبل الرجل ببسط سيطرته عليها وتحكمه بمصائرها من كل الوجوه وبشكل كان يبلغ احيانا حد تحكم السيد بعبده. والثانية من قبل نظام الظلم الاجتماعي السائد الذي كان يضطهد الاثنين سوية. ولكن علي بالمباردة الى القول بأن غالبية القصص التي تعالج هذا الموضوع، تستند ببنائها في الاساس على احداث تتعلق بصورتها المباشرة بالوجه الاول من الاضطهاد، أي اضطهاد الرجل لها سواء كان هذا الرجل أبا أو أخا أو زوجا ومن في حكمهم من حيث القرابة والولاية، أو أي رجل آخر قد يختاره القاص نموذجا لهذا الغرض، فتكون السطوة وفرض الارادة للرجل دائما باعتباره الكائن الاقوى، أما هي فما عليها سوى الاذعان والخضوع للامر الواقع، واذا ما تجاسرت على الامتناع والمقاومة فان مصيرها سيكون أكثر قتامة وظلاما، أو في أفضل الاحوال، سيؤول بها الامر الى ان تبادر هي بنفسها الى انهاء وجودها وهو ما يحدث في العديد من تلك القصص.

ان اي شخص فيما اذا تمكن افتراضا ان يطالع دفعة واحدة كل القصص الكردية التي تناولت هذا الموضوع، وان يحاول الخروج

بانطباع مكثف او بلوحة متكاملة له، سيندهش حتما او ربما سيرتعب من هول العذابات التي كان هذا الكائن المذل يتعرض لها. ومع انني لن استطيع هنا عكس نفس الانطباع الذي تكون لدي جراء مطالعتي للقصص المذكورة وأحيانا لاكثر من مرة بالنسبة للبعض منها، ولكنني أحاول تقديم صورة تقريبية له على الاقل ومن خلال نماذج مختارة طبعا.

بالنسبة لفترة الاربعينات هناك قصة (خازى)[1] الشهيرة للقاص (ابراهيم احمد) التي هي خير نموذج نفتتح به صفحة تلك العذابات. فـ(خازى) فتاة قروية كان لها من العمر اربعة عشر ربيعا، عندما زوجت قسرا من رجل كهل هرم لقاء مبلغ من المال. غير انها ولسوء خظها لا تذعن لقرار ولي أمرها هذا الذي لا تملك هي الطعن به بأي شكل من الأشكال، بل تقرر التمرد والمقاومة، فتهرك من بيت الرجل الكهل. ولكن ماذا سيكون مصيرها؟!. تلك هي المصيبة.. فهي تقع بداية في براثن الآغا الأقطاعي والذي يحولها بعد مدة إلى صديقه البك في المدينة لتصبح خليلته ومن ثم مسامرته هو وأصدقائه من بكوات المدينة. وإلى هنا لازال الأمر يهون –إن جاز التعبير–. غير أن إخوتها ومنذ هروبها من زوجها يتحينون بها الفرص، وهي نفسها تعلم بهذه الحقيقة افضل من غيرها، فلنتصور عذاب الخوف والإرتعاب الدائم الذي ظلت تعاني منه رغم كونها في بحبوحة من العيش في كنف عشيقها البك. وبالفعل فأنهم يقتنصونها أخيراً. ولكن هل هو آخر المطاف ونهاية العذاب بالنسبة لها؟! كلا.. فرغم أن الإخوة يسحلونها إلى خارج المدينة ويهشمون جمجمتها وعظام جسدها بالصخور و يتركونها جثة هامدة، الا انها لا

---

(١)مجلة –گەلاوێژ–العدد–٨–السنه الخامسه–١٩٤٤.

تموت، وتلك هي مصيبتها مرة أخرى، حيث يشاهدها أحد الرعاة وينقلها إلى المستشفى فتخرج منها بعد مدة جسداً مشوهاً مخيفاً يستقر به المقام في خرابة، ليقضي فيها بقية الأيام التي تظل الروح فيها تسكنه والتي لا تعلم صاحبته كم ستدوم، مع أنها تتمنى في كل لحظة إنتهاءها خلاصاً من العذاب الأليم الذي هي فيه.

أما في الخمسينات وما بعدها فقد أتسع نطاق هذا النهج في تناول موضوع إضطهاد المرأة واشتد كثيراً، ولم يخف طغيانه الا في بدء السبعينات عندما موضوع الجهل و الأمية إختار إحدى القرى النائية ساحة لأحداثها حيث بدأت النهضة التجديدية تغير وجهة القصة في كيفية معالجتها لهذا الموضوع، إلى جانب العديد من المواضيع الأخرى التي كان قد أصابها بمرور الزمن الجمود و التكرار و المعالجة السطحية المتخلفة.

وعلى أية الحال لا يجد الباحث كبير عناء في تحديد النواحي الرئيسية من موضوع إضطهاد المرأة التي كانت موضع إهتمام القصة الكردية في هذه الفترة. فمسائل الحرمان من الحب ومن إختيار شريك الحياة بحرية والزواج بالأكراه والإغتصاب والقتل غسلاً للعار والتغرير بالفتاة وتركها للمصير التعس بعد النيل منها واللجوء إلى بيع الجسد والإنزلاق في مهاوي الرذيلة بسبب الفقر والحاجة المعاشية. هذه المرتكزات الرئيسية التي يبني عليها الكتاب قصصهم.

فمثلاً يعالج كل من محمد صالح سعيد في قصته (القافلة-١٩٥٧) وجمال بابان في قصته (خانزاد-١٩٥٧) وهما قصتان طويلتان، مسألة تزويج الفتاة دون رضاها وما ينتج عنه من مآسٍ سواء للفتاة نفسها أو لعائلتها وعائلة الزوج أيضاً. ومع أن الكاتبين يطبعان قصتيهما بمسحة

رومانسية وخاصة في النهاية المأساوية لهما متأثرين بالطريقة الروميو-جولييتية أو المم وزينية الكردية، الا ان الأحداث تنمو وتتحرك ضمن واقع إجتماعي مشابه للواقع المعاش، خاصة وأنهما يتعمدان التطرق إلى قضايا ومشاكل إجتماعية معروفة وسائدة في المجتمع الكردي، وذلك بهدف نقدها و توعية الناس ضدها وتحريضهم على نبذها والتخلي عنها، ومنها على سبيل المثال: تزويج فتاة صغيرة من شيخ طاعن في السن، وعادة مبادلة فتاة بفتاة، والإعتقاد بالخرافات والأدعية والتعاويذ، والأعراف العشائرية وما ينتج عنها من إقتتال وسفك الدماء، والجهل والسذاجة والشعوذة..إلخ، ومظاهر التخلف الإجتماعي هذه قد عبر عنها جمال بابان بشكل خاص وفق خطة مرسومة لها ولهدف معلوم هو نقدها وإدانتها، ولكن ضمن إطار الموضوع الأصلي الذي هو إضطهاد المراة.

وبنفس هذا الأتجاه يتحدث رؤوف بيگەرد في قصة (نتائج بيع الفتاة)[٢] و ح.ب. سردي في قصة (موت فتاة مظلومة)[٣]. ففي كلتيهما هناك إكراه في تزويج شابة من رجل كهل. وتكون النتيجة إنتحار الفتاة في الأولى وموتها كمداً وهما في القصة الثانية.

أما لدى كاكه مەم بوتاني في (مأساة كنير)[٤] وامين ميرزا كريم في (الدبكة)[٥] والدكتور كاوس قفطان في (الضحكة الأخيرة)[٦]، فإن نفس المأساة تتكرر ولكن بأشكال أخرى. ففي الأولى تظهر الفتاة وكأنها تعي مقدماً مصيرها المشؤوم المرتقب، ولذا تقرر إنتزاع المبادرة ممن في

---

(٢)مجلة (هەتاو)-العدد-١٣٢-١٩٥٨.
(٣)جريدة-ژين-العدد-١٢٧٤-١٩٥٦.
(٤)مجلة-هەتاو-العدد-٨٧-١٩٥٧.
(٥)مجموعة قصص-الشفاه النارية-١٩٦٧.
(٦)مجموعة قصص-الشمس الغاربة-١٩٧٠.

قبضته هذا المصير، فتقتل هي نفسها قبل أن تقتل تاركة رسالة موجهة لا إلى اهلها فقط وإنما إلى المجتمع ايضاً الذي كان لابد وأنه قاتلها أن عاجلاً و آجلاً على حسب إعتقادها طبعاً. وفي الحقيقة رغم أن القصة بالغة الجنوح بالخيال، الا انها لا تخلو من بعض السبق غير الناضج فنياً لموقف اكثر ثوريةو وعياً في تناول موضوع إضطهاد. المرأة علماً بأنها مكتوبة في أواسط الخمسينات تقريباً.

وفي القصة الثانية تقتل الفتاة من قبل رجل قبيح شرس لمجرد عدم خضوعها لرغبته بالزواج منها. أما في الثالثة فأن الكاتب يكتفي بإيراد النموذج المعتاد أو الأكثر شيوعاً، اي نموذج الفتاة التي تصبح فريسة للكآبة والحزن وهي التي كانت مشهورة بضحكاتها واريحيتها وحبها للحياة، وذلك بسبب زواجها من رجل شقي متجبر تحت طائلة التهديد لها ولأهلها.

وفي قصص عديدة أخرى يتعرض كتابها لمسألة إغتصاب المرأة بالقوة أو بالتغرير بها والمصير التي ينتظرها بعد ذلك، فمثلاً لدى عبدالله ميديا في قصته (ماذا كان ذنبها)(٧) وكاكه مەم فخري في قصته (ماذا كان ذنبي)(٨). والطريف إن هذا العنوان يتكرر في قصص عديدة أخرى- تنتهي محاولة الإغتصاب بجريمة قتل، تكون المرأة قتيلة في الأولى وقاتلة في الثانية وهي في كلتا الحالتين أرملة فقيرة يقودها البحث عن لقمة العيش لها ولأطفالها أما إلى بيت أحد الآغوات لتعمل فيه خادمة، لكن إبن الآغا يحاول إغتصابها وحيث أنها لا ترضخ فيكون جزائها القتل كما في القصة الأولى. أو إلى بيت شاب كان قد إستدرجها

---

(٧)جريدة -ژین-العدد-١٢٥٦-١٩٥٥.

(٨)مجلة-بيشكەوتن-العدد-٩-١٩٥٨.

إليه بخدعة مد يد العون لها، فتكون النتيجة قتلها له دفاعاً عن نفسها كما في القصة الثانية.

ويعود الكاتبان إلى نفس المسألة في قصتين أخريين لهما، حيث يرينا عبدالله ميديا في قصته (المتسولة)[٩] مأساة صبية صغيرة يتيمة متشردة يفترسها إبن أحد الأثرياء بداية ثم تتحول وهي لاتزال بعمر الورد إلى البغي تجوب الأزقة والشوارع لتلبي ببراءة نفس طفلة رغبات من يطلبها. أما كاكه مهم بوتاني فيتحدث في قصته (لا زهرة لا رفيق لا دمعة)[١٠] عن حادثة إغتصاب فتاة من قبل رجل شرطة يأتي ظهراً ليعتقل والدها الشيخ المسن، ثم يعود إليها ليلاً ليفترسها وهي الوحيدة في البيت التي لا حول لها ولا قوة تجاه الوحش الآدمي.

اما امين ميرزا كريم في قصته (الجسد والمال)[١١] وصلاح رواندوزي في (عثرات الحياة)[١٢] فأنهما يكتبان عن نموذج المرأة التي تجبرها الفاقة والعوز إلى إحتراف بيع الجسد. وطبعاً لا يأتي سقوطها في هذا المنزلق بقرار مسبق منها، وإنما يحدث عادة جراء وقوعها بين فكي كماشة ليس لها فكاك منها الا بالسقوط في هاوية الرذيلة هذه. وتتكرر في القصتين نفس حالة الخادمة واول إعتداء عليها من قبل مخدومها ومن ثم يكون الإحتراف.

وأخيراً فإن كامران موكري الذي يتطرق في قصته (سزا)[١٣] إلى نفس المسألة الإغتصاب نراه يشذ عن الآخرين في التعامل مع موقف الفتاة

---

(٩)مجموعة قصص–الكفاح–١٩٥٧.

(١٠)مجموعة قصص–الزلزال في بركة راكدة–١٩٦٩.

(١١)مجموعة قصص –الشفاه النارية–١٩٦٧.

(١٢)مجلة –هەتاو–العدد–٨٢–١٩٥٦.

(١٣)جريدة –ژين–العدد–١١٠٣،١١٠٤–١٩٥٢.

ومصيرها. فهو على الرغم من إفتتاحه للمحنة التي تتعرض لها الفتاة (سزا) من نفس نقطة محاولة إغتصابها من قبل إبن الآغا الإقطاعي، ألا انه يجعلها بموقف المقاومة والصمود ليس فقط بوجه محاولة إبن الآغا وإنما في كل الحالات الأخرى التي تصادفها بعد ذلك منذ هروبها إلى المدينة وحتى نهاية محنتها. أما عن مصيرها فأنه لاينهيه نفس النهاية المأساوية المألوفة، بل يدفع بأخيها الذي جاء يبغي قتلها غسلاً للعار إلى أن يطلع على حقيقة أمرها ويقتنع ببراءتها من التهمة التي أشاعها عنها إبن الآغا بكونها عشيقة لأحد الفلاحين الذي هرب هو الآخر خوفاً من بطش الأخ، فينقذها من محنتها بدلاً من قتلها. ولكن يجدر الإشارة هنا إلى أن الكاتب لم ينجح فنياً في معالجة هذه النهاية، فقد بناها على أساس صدفة عشوائية غريبة يصعب تصديقها أو تبريرها بأي حال من الأحوال.

هذه كانت بعض النماذج من الظلم والإضطهاد والعذاب الذي كان الرجل يسلطه على المرأة. أما بالنسبة للإضطهاد والإستغلال الطبقي فأنها كانت تعاني منه شأنها شأن الرجل. فحيثما ورد لها دور إلى جانب شخصية الرجل الكادح المستغل في القصة الكردية، تكون هي الأخرى مشمولة بطبيعة الحال بذلك الأستغلال والإضطهاد.

-٤-

العلل الإجتماعية و ظواهر التخلف الحضاري

لا شك في أن أي مجتمع يرزح تحت وطأة التناحر الطبقي ونظام إستغلال الإنسان لأخيه الإنسان، لا بد أن يكون مرتعاً لشتى العلل الإجتماعية والأمراض النفسية ومظاهر التحلل و الإنحطاط الخلقي، كالسرقة والإحتيال والغش والبخل والدجل وتفشي العب والإدمان على المسكرات والمخدرات، وكذلك لمظاهر التخلف الحضاري من الإيمان بالخرافات وإنتشار الشعوذة وتظليل الناس البسطاء بها تحت ستار الدين والتمسك بالموروث الرجعي من العادات والتقاليد والأعراف.. إلخ.

ويمكننا القول بأن القصة الكردية كانت في كل مراحلها، قصة تكافح بحق ضد كل هذه العلل والمظاهر وتحاربها من منطلق تقدمي واضح وصريح. فلقد كان لجميع الكتاب الذين تناولوها بأقلامهم عبر الفن القصصي، موقف فكري وسياسي وحضاري تقدمي تجاهها مدعوم بإجماعهم على رفضها وإدانتها، وأن كان هناك إختلاف بين هذا الكاتب او ذاك في مدى ثورية موقفه او جذريته في طرح الحلول والبدائل، وهذا يتبع في الواقع الخلفية الفكرية والفلسفية و السياسية لنظرة الكاتب وفهفمه تجاه حركة المجتمع والحياة. فهناك مثلاً من يتناول العلة في حالتها المجردة أي مقطوعة من جذورها وعلاقاتها السببية المتشابكة، كأن يتطرق إلى موضوع البخل الذي يبتلي به البعض من الناس وكأنه صفة ذاتية بحتة تظهر لدى إنسان ما دون غيره متجاهلاً او جاهلاً بعوامله الكامنة بالأساس في نظام الملكية الفردية والتكالب

على إمتلاك أكبر قدر من الثروة المادية. ولكن هناك من كان يفعل العكس عند تناوله لها، ولذا فأن إدانته ورفضه كان أكثر جذرية وبالتالي أكثر ثورية.

ولقد تطرقت القصة الكردية منذ وقت مبكر من نشوئها إلى مثل هذه العلل والأمراض وخاصة الإدمان على الخمر ولعب القمار. فقد تحدث الكاتب محمد علي كردي في قصته (بعد السكر الشديد يأتي الجنون-١٩٣٤) عن العواقب الوخيمة للإبتلاء بالإدمان على المسكرات. وتناول فائق كاكه أمين في قصة لم يضع لها عنواناً نشرها في بدء الأربعينات[١]، آفة لعب القمار و المآسي التي تنتج عنها. ولكن في الخمسينات أصبح هذا الموضوع مدار إهتمام الكتاب على نطاق واسع. ففي قصة لجزا حسين بعنوان (نتائج الخطيئة-١٩٥٦) يخسر البطل كل ثروته على موائد لعب القمار، ثم يبيع داره ويشرد عائلته وأخيراً ينتحر بعد أن يصيبه اليأس من الحياة. و مصطفى صالح كريم في قصته (دموع الندم)[٢] يتخذ من أحد المعلمين براتبه المحدود بالأفواه العديدة المكلف بأطعامها، مداراً لمأساة الإبتلاء بالقمار. ففي حين تنتظر العائلة بفارغ الصبر إستلام معيلها لراتبه الشهري لتسد به إحتياجاتها، إذا به يعود إليها صفر اليدين. ذلك لأنه خسره بالكامل في اللعب، فلا يبقى أمامه سوى ذرف دموع الندم في حضن زوجته. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الكاتب قد حدد أفراد حلقة القمار التي خسر المعلم راتبه على مائدتها بأحد الآغاوات وعدد من أتباعه الغشاشين. ونفس هذه الحالة تتكرر في قصة (مأساة القمار)[٣] لكاكه مهم فخري الذي يتعمد أن

---

(١)مجلة (گەلاوێژ)-العدد-٦-السنه الرابعه-١٩٤٣.

(٢)مجلة (هيوا)العدد-٢-السنه الأولى-١٩٥٧.

(٣)مجلة (هەتاو-الشعاع)-العدد-٩٩-١٩٥٧.

يجعل من بيت أحد الآغاوات وكراً لممارسة هذا اللون من إبتزاز وسرقة اموال الآخرين. أما جمال بابان في قصته (لا تتعب نفسك)[٤] ومحمد نوري توفيق في (كان ذنب ابيه)[٥] فأنهما يتحدثان عن الأبن الذي يرث ثروة كبيرة من ابيه، لكنه ينحدر إلى مهاوي الرذيلة ولعب القمار و معاقرة الخمرة ومعاشرة اصدقاء السوء، فيبذر الثروة بلا حساب حتى يأتي ذلك اليوم الذي يصبح فيه صفر اليدين، فتلفه متاهة التحسر والندم الذي يكون قد فات أوانه.

ويتعرض عدد آخر من الكتاب إلى موضوع معاكس، اي البخل والجشع وحب المال، هذه الصفات التي تلازم ومنذ زمن بعيد مجتمع الصراع الطبقي والتطاحن على الإمتلاك الفردي للثروات المادية ومصادرها. فيرينا الدكتور كاوس قفطان في قصة (الثري المفلس)[٦] صورة حاج بخيل، يتذمر على الدوام ويتأفف من إسراف أفراد عائلته في المصاريف و تبذيرهم لأمواله، ذلك لأنهم مثلاً يظلون يقدمون الشاي للضيوف على غفلة منه رغم تحذيراته المتكررة لهم بالإمتناع عن هذا الإسراف. ولدى حسن قزلجي في قصته (زكاة الفطرة)[٧] وتتكرر نفس الصورة. فالبخيل هنا ايضاً حاج متدين جداً يؤدي كل الفروض بأوقاتها. وحيث أن عليه واجب تحرير رقبته ورقاب أفراد عائلته من فرض زكاة الفطرة السنوي، فأنه بدعوى قاعدة (الأقربون اولى بامعوف)

---

(٤)مجموعة قصص –السيد المزيف–١٩٦٩–وعنوان القصة باللغة الكردية هو (مه‌يكوته جه‌وته) هو مثل شعبي وله حكاية. ولصعوبة ترجمته فقط بدلته بهذا العنوان المقارب في المعنى.

(٥)مجلة (هيوا)–العدد–٢و٣–السنة الثالثة–١٩٥٩.

(٦)مجموعة قصص–الشمس الغاربة–١٩٧٠.

(٧)مجموعة قصص –ضحكة المتسول–١٩٧٢.

يقرر منح الزكاة إلى كاتبه الفقير الحال. ولكن كيف ينفذه؟.. ان القاص يرينا العملية بشكل مليء بالسخرية والهزء من العبقرية التي يتفتق عنها ذهن هذا الإنسان البخيل، حيث يصبح كاتبه المسكين مديناً له بالنتيجة جراء أنواع من عمليات جمع وطرح شيطانية لا يمكن ان يعرف إليها سبيلاً الا هذا البخيل المتمرس ومن على شاكلته.

ويتناول جمال بابان في قصته (زاوا ربوي-الكعيدي)[8] وساجد آوارة في (مرزا بلاش)[9] موضوع الجشع الذي يتحول لدى البعض من الناس -و يكونون عادة من صغار التجار والملاك- إلى حالة من التوثب الدائم لإفتراس المال وبأي شكل كان. ففي الأولى يندفع الكيخا الجشع لإقتراف ابشع الجرائم وحتى ضد اقرب المقربين إليه من اجل المال والثروة. أما في الثانية فأن المرزا التاجر الصغير يستغل جهود حماله المسكين إلى أقصى مداها و بأساليب خسيسة لا إنسانية لنفس الغرض.

ويلاحظ هنا أن الكتاب يختارون نماذجهم من البخلاء والجشعين من بين حملة ألقاب الحاج والمرزا والكيخة، ذلك لأنهم يشكلون عادة فئة صغار التجار والملاك الذين يسابقون الزمن في سعيهم من أجل مراكمة الثروة على امل الوصول إلى قمة السلم.

ويقترن الإحتيال والغش في التعامل بنفس موضوع البخل والجشع. فالإنسان البخيل و الجشع لابد و أن يلجأ إلى إستخدام كل اشكال الأحتيال والغش لكي يستطيع تحقيق مرامه. ولقد عبر عن هذا الجانب ايضا نفس الكتاب في قصص اخرى لهم. فحسن قزلجي يتخذ من المرزا التاجر الصغير نموذجاً له في قصته (عادة السوق)[10] بأسلوبه

---

(٨)مجموعة قصص-السيد المزيف-.

(٩)مجموعة قصص -اليتيم نوا-١٩٦٩.

(١٠)مجموعة قصص -ضحكة المتسول-.

التهكمي الساخر وعلى لسان كاتب المرزا الذي يتكلم عن دراية تامة بكل خفاياه وخباياه، يروي لنا عن أساليبه وطرقه المبتكرة في الغش والإحتيال. والنموذج لدى الدكتور كاوس قفطان في قصته (حمل من الحطب وديكان)[١١] هما أثنان ممن يمتهنون البيع والشراء والذين كانوا مشهورين في ذلك الزمان بممارسة الإحتيال ضد بسطاء القرويين الذين كانوا يأتون بمحاصيلهم إلى المدينة لبيعها. حيث يقفون عند مداخل المدينة منتظرين قدومهم فيتم إقتناصهم بحيلهم وبأساليبهم البارعة في الخداع. أما جمال بابان فيكرر في قصته (جمعة جامع)[١٢] صورة الكيخا في قصته السابقة. الا أن الكيخا هنا يلجأ إلى الإحتيال والغش في تحقيق جشعه، بدلاً من جرائم القتل وسفك الدماء وذلك بتسجيله ما ليس له من قطع الأراضي والأملاك بأسم موهوم (جمعة جامع) لكن محصولها يكون من نصيبه هو.

وأخيراً فأن موضوع المتاجرة بالدين وإستخدامه لتظليل البسطاء من الناس وتسخيرهم للحصول على منافع وأطماع شخصية، يحتل هو الآخر مساحة كبيرة على ساحة القصة الكردية. فإلى جانب وروده في ثنايا العديد من القصص كحدث فرعي، فأن هناك قصصاً كثيرة تتناوله بشكل مباشر وتبني أحداثها عليه. ولقد كان موضوع إستغلال الدين والمتاجرة به في فترة الأربعينات و الخمسينات التي إشتد فيها ساعد الأفكار التقدمية بشكل خاص متمثلاً بالزحف النضالي للقوى الوطنية وجماهيرها العريضة من أبناء الطبقات الكادحة نحو قلاع الظلم و الإستبداد، كان في تلك الفترة ذا أهمية خاصة على صعيد الصراع الأيديولوجي بين الفكر الرجعي المتربع على دست الحكم والفكر التقدمي الذي يخوض الصراع قاسياً وعنيفاً من

---

(١١)مجموعة قصص-١٠قصص-١٩٦٩.

(١٢)مجلة -بليسة-العدد-٨-١٩٦٠.

أجل دحر الفكر الرجعي وحكمه الإستبدادي البغيض. وفي خضم هذا الصراع كان المثقفون التقدميون هم الذين يشكلون راس الرمح بيد جبهة الفكر التقدمي الذين كان عليهم ان يجندوا اقلامهم من أجل تأدية هذا الواجب التأريخي الملقى على عاتقهم، وذلك بتوعية الجماهير الشعبية من الطبقات الكادحة وتحصينها ضد هذا السلاح الذي تتقن جبهة الفكر الرجعي إستعماله ببراعة، وخاصة في صفوف تلك الجماهير المثقلة بموروث قرون من تسميم الفكر والتعمية على الحقائق.

وبالفعل فإن القصاصين من المثقفي الأكراد قد أدوا المهمة بجدارة وساهموا مساهمة كبيرة بنتاجاتهم القصصية في فضح الدجل والشعوذة والأفكار الخرافية المروجة للتعاويذ والأدعية المزيفة والمظللة للناس البسطاء، وكذلك في الكشف عن دواخل أدعياء الدروشة والزهد والتعبد الكاذب وتبيان أحابيلهم في الكسب المادي وجمع الثروات تحت ستار التقوى والعبادة.

ومن الكتاب الذين عالجوا هذا الموضوع شاكر فتاح في قصته (الشيخ)[١٣] وفحواها ان قروياً شكى فقر حاله إلى شيخه فمنحه هذا حماراً. وبعد فترة تجوال ينفق الحمار. لكن ذهنه يتفتق فجأة من فكرة شيطانية حيث يدفن الحمار في حفرة على جانب الطريق. ثم يبدأ بالبكاء فوق قبره كلما شاهد أحد المارة يقترب. وعند السؤال منه، يجيب على انه والده وانه كان رجلاً تقياً ورعا وافاه الله بأجله في هذا المكان. و بعدها تستمر أحداث القصة فيتحول القبر إلى مزار يؤمه الناس جالبين معهم الكثير من الهدايا، فتتراكم لدى الرجل ثروة طائلة. وهنا يفكر في زيارة شيخه و كشف السر له والتوبة على يده، ولكن

---

(١٣)مجلة (گەلاوێژ)العدد-٦-السنة السادسة-١٩٤٥.

يتبين له أن شيخه أصبح هو الآخر على ماهو عليه بفضل والدة الحمار الذي أهداه له، فينصحه بأن يمسك لسانه ويستمر على عيشه المنعم. غير أن أمرهما ينكشف في النهاية لأهالي المنطقة فيهجمون عليهما ويقتلونهما شرّ قتلة.

وفي الواقع إقتبس الكاتب موضوع قصته من حكاية شعبية كانت ولا زالت متداولة شفاها بين الناس بعنوان (حكاية الشيخ ذي الحمار الأزرق) التي هي بنفس المحتوى تماماً، الا أن شاكر فتاح قد صاغها صياغة فنية ووفق الأسلوب السردي الشائع في أيامه، مع بعض الإضافات والتعديلات عليها وخاصة بالنسبة لتلك النهاية.

ولئن كانت قصة شاكر فتاح هذه هي النموذج الأمثل بأتجاهها الإنتقادي لفترة الأربعينات والأكثر شهرة أيضاً بسبب أصلها الفولكلوري الشائع بين الناس، الا أن كاتباً آخر هو مصطفى صائب كان قدسبقه في التطرق إلى إستغلال الدين والمتاجرة به وذلك بقصته (اللص)[١٤] التي بطلها رجل يشتهر بورعه وزهده وكراماته ولكن عندما ينفضح سره يتبين بأنه لم يكن سوى لص هارب من السجن.

ويعود شاكر فتاح في قصة أخرى له بعنوان (كيف أقتنيت الكرامفون)[١٥] إلى ذات الموضوع، لكنه يختار العلم هذه المرة ميداناً له، حيث كان الصراع بشأن منجزاته يدور عنيفاً في تلك الأعوام بين المدافعين عنها من ذوي العقلية المتنورة الحضارية، وبين ناقمين عليها من حملة الفكر الرجعي المتخلف والذين كانوا يتسترون في نقمتهم بستار الحرص على الدين. ولقد إتخذ الكاتب في مسألة شراء جهاز كرامفون مداراً لأحداث قصته التي تدور في نطاق عائلة يريد الأخ الأصغر فيها شراء الجهاز، ولكن الأخ الأكبر يرفض

---

(١٤)مجلة (گەلاوێژ)العدد-٣-السنة السادسة-١٩٤٥.

(١٥)مجلة (گەلاوێژ) العدد-٢-السنة السادسة-١٩٤٥.

بحجة تعارضه مع الشريعة والدين، لأن هذا الجهاز وأمثاله إنما هو رجس من عمل الشيطان وان وجوده في اي بيت يؤدي إلى إدبار الملائكة عنه وبالتالي فقدان البركة والخير فيه. غير أن الصراع يحسم بالنتيجة لصالح الإنجاز العلمي الحضاري، ولكن عن طريق إقناع وكسب المعارض الخصم!!.

وفي الخمسينات وما بعدها إنصب إهتمام القاص على التنديد بالموروث من العادات و التقاليد والطقوص الخرافية البالية التي كانت قد ترسخت على مدى قرون من الزمن في إذهان الجماهير على يد أجيال من المشعوذين والدجالين المتسترين كذباً برداء الدين. فهناك عدد كبير من القصص ذات المواضيع الإجتماعية، عمد كتابها إلى التطرق في سياق أحداثها إلى هذه النزعات الخرافية والتعامل معها بأتجاه توعية الجماهير لنبذها وعدم الإنجرار وراء هؤلاء المحتالين الذين يروجون لها.

ولكن هناك قصصاً تعالج الموضوع مباشرة ومنها قصة (السيد المزيف)[١٦] لجمال بابان التي تروي لنا حكاية رجل محتال يبدأ كاتباً للأدعية والتعاويذ لأهل القرية البسطاء وينتهي ببسط سيطرته وسطوته عليهم وعلى أراضيهم. وكذلك قصة (كتاب الملا)[١٧] لمحمد رشيد فتاح التي تتحدث عن حوار يجري بين إثنين من هؤلاء الدجالين حول ما يجب عليهما عمله بعدما أخذ الكساد يصيب تجارتهما جراء إبتعاد الناس عنهما، فيتباحثان حول محاولة إبتكار أحابيل جديدة تضمن لهما إستعادة الثقة بهما.

أما حسن قزلجي فأنه يطل علينا في هذا المجال وبأسلوبه الساحر مرة أخرى فيتحفنا بقصتين: الأولى بعنوان (تعويذة آمنة خان)[١٨] التي

---

(١٦)جريدة (ژين) العدد-١٤١٨-١٩٥٨. وقد اعيد نشرها في مجموعة قصصية للكاتب بنفس العنوان.

(١٧)مجموعة قصص -الحياة و العذاب-١٩٦٩.

(١٨)مجموعة قصص -ضحكة المتسول-.

يلجأ القاص فيها إلى إختيار فتاة عانس لتلعب دور الدجال المشعوذ، وذلك على عكس مما هو متوقع ومعتاد من إختيار رجل لهذا الدور. ولكن آمنة خان ترث المهنة هذه في الواقع من والدها وتحل محله في ممارستها دون أبنائه الذين ارتأى كل واحد منهم أخذ نصيبه من الثروة التي تركها من بعده والذهاب إلى حال سبيله. ويسهب القاص طبعاً في إعطاء التبرير المقنع لحلولها هي محل والدها ولبقائها عانساً أيضاً رغم أنها ليست بالفتاة القبيحة أو كريهة المنظر والمعشر، تستمر أحداث القصة في سياقها الأعتيادي بعد ذلك، حيث يتألق نجم آمنة خان في ميدان ممارسة المهنة بأفضل من تألق نجم والدها. ولكن عند هذا الحد تكون اللحظة التي يرفع فيها القاص الستار عن الجزء الأهم من لوحته الكاريكاتيرية البديعة قد حانت. كيف ذلك؟!.. إليكم المشهد..

لقد كانت آمنة خان هذه معتادة على زيارة مواقع بيادر الفلاحين في موسمها لتمنحها بركاتها ولتدعو لها بالمحصول الوفير. وكان أن قادتها رجليها إلى بيدر الشاب الوسيم (رشيد) وكان السلام والكلام والحديث عن الزواج والحب وحتى إعتراف رشيد لها بأنه يحب إحدى الفتيات ولكن معضلته هي أنها لا تبادله هذا الشعور. فتبادر آمنة إلى إغرائه بكتابة تعويذة له ما عليه الا أن يلقيها في حضن حبيبته التي ستتحول منذ تلك اللحظة إلى عبادته. وهنا لا أرى حاجة بي إلى التطويل، فالشاب رشيد الذي يبدو أنه غير مقتنع تماماً بهذا الهراء، يلقي بالتعويذة حال إستلامها في حضن آمنة خان نفسها فيكون ما يكون. ومن ثم تعيد آمنة خان التعويذة إلى رشيد قائلة له: (هل تصدقني الآن بما لها من مفعول عجيب؟!.. فحافظ عليها جيداً إذاً حتى تنفعك في كل مرة). وينهي حسن قزلجي قصته بالقول: (فوضع رشيد التعويذة في جيبه، ثم القى بحضنها (حصة آمنة خان–ح.ع–) من القمح على ظهر حمارها. وهنا توجهت آمنة خان ومعها غنيمتها إلى "كاني بانكه"، بينما إندفع رشيد راكضاً نحو نهر "تتهو".

وفي قصته الثانية (تخمين محصول القطن)[19] ، يكشف النقاب عن الوجه الحقيقي للشيخ المتستر برداء الدين كذباً، حيث يظهره هو والآغا الإقطاعي كوجهين لعملة واحدة، ذلك لأنه هو الآخر مالك مستغل وسارق لثمار كدح الفلاحين رغم مظهره الخادع. فالإقطاعي زوراب بك إنما يريد الإستيلاء على محصول الفلاح (صوفي نامق) من القطن في العلن وبحسب إدعاء معروف غير مغلف باللف والدوران. لكن الشيخ على العكس منه يقف مع مريده (صوفي نامق) ظاهراً عندما يستنجد به من عسف الإقطاعي بحقه، ويؤيد الإقطاعي في السر بدعوى الباطل ضد مريده.

ورغم أن لعبة الشيخ هذه تبقى خافية على الفلاح الكادح صوفي نامق لشدة ثقته وإيمانه به، فانه مع ذلك عندما يتركه مقبلاً يده المباركة ومبتعداً عن مقامه،، يقول في نفسه"هه.. ليكون ألف قضاء وقدر، ولكنني لن أعطيه محصولي من القطن".

---

(١٩)نفس المجموعة.

المراجع والمصادر

الدراسات:

١-المصائر التأريخية للواقعية: تأليف بوريس سوجكلوف. ترجمة محمد العيتاني واكرم الرافعي.

٢-ضرورة الفن: تأليف آرنست فيشر. ترجمة أسعد حليم.

٣-الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية: الدكتور عبدالاله أحمد.

٤-قصص عراقية معاصرة: فاضل ثامر و ياسين النصير.

٥-الواقعية في الأدب الكردي: الدكتور عزالدين مصطفى رسول.

٦-القصة الفنية الكردية ١٩٢٥-١٩٦٠: حسين عارف.

٧-فهرست القصة الكردية ١٩٢٥-١٩٧٠ (مخطوطة): حسين عارف.

٨-فهرس الدراسات النقدية حول القصة الكردية(مخطوطة): رؤوف حسن.

الصحف و المجلات:

١-جريدة ژيانه‌وه: ١٩٢٤-١٩٢٦.

٢-جريدة ژيان:١٩٢٦-١٩٣٩.

٣-جريدة ژين: ١٩٣٩-١٩٦٠.

٤-مجلة ديارى لاوان: ١٩٣٤.

٥-مجلة روناكى: ١٩٣٥-١٩٣٦.

٦-مجلة گه‌لاويژ:١٩٣٩-١٩٤٩.

٧-مجلة هه‌تاو:١٩٥٤-١٩٥٩.

٨-مجلة هيوا:١٩٥٧-١٩٦١.

٩-مجلة الشفق: ١٩٥٧-١٩٦١.

١٠-مجلة بليسة: ١٩٥٩-١٩٦٠.

١١-مجلة پێشكەوتن: ١٩٥٨.

١٢-مجلة ملحق الأديب العراقي:١٩٦١.

القصص المنشورة في كتاب:

١-في حلمي-جميل صائب-١٩٧٥.

٢-مسألة ضمير-احمد مختار جاف-١٩٧٠.

٣-هەميشە بەهار-علاء الدين سجادي-١٩٤٧.

٤-شەبەنگەبە ڕۆژ-شاكر فتاح-١٩٤٧.

٥-العم هومر-محرم محمد امين-١٩٥٤.

٦-نتائج الخطيئة-جزا حسين-١٩٥٦.

٧-خانزاد-جمال بابان-١٩٥٧.

٨-العم كريم-جمال نەبەز-١٩٥٦.

٩-القافلة-محمد صالح سعيد-١٩٥٧.

١٠-البركة المختضة-محرم محمد امين-١٩٥٧.

١١-الكفاح-عبدالله ميديا-١٩٥٨.

١٢-شهداء قلعة دمدم-مصطفى صالح كريم-١٩٥٨.

١٣-البؤس-ابراهيم احمد-١٩٥٩.

١٤-جوان-محمود احمد-١٩٦٠.

١٥-الشفاه النارية-امين مرزا كريم-١٩٦٧.

١٦-الزلزال في بركة راكدة-كاكه مەم فەخرى-١٩٦٩.

١٧–١٠قصص–الدكتور كاوس قفطان–١٩٦٩.

١٨–ئەلەمان كوردی–الدكتور معروف خزندار–١٩٦٩.

١٩اليتيم نەوا–ساجد آوارة–١٩٦٩.

٢٠–الحياة و العذاب–محمد رشيد فتاح–١٩٦٩.

٢١–السيد المزيف–جمال بابان–١٩٦٩.

٢٢–الشمس الغاربة–الدكتور كاوس قفطان–١٩٧٠.

٢٣–قصص مهم–محمد مولود–١٩٧٠.

٢٤–ضحكة المتسول–حسن قزلجي–١٩٧٢.

From Kurdish Culture



له بارەی ئەدەبی کوردییەوە

شیعری وەرگێردراو، وتار،

لێکۆڵینەوەیەکی بەرفراوان